

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE BELLAS ARTES**



**TESIS DOCTORAL**

**Tiempo y trabajo en la época neoliberal desde las prácticas  
artísticas**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**

**PRESENTADA POR**

**Marta Labad Arias**

**Directora**

**María Aurora Fernández Polanco**

**Madrid**

**© Marta Labad Arias, 2020**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE BELLAS ARTES**



**TESIS DOCTORAL**

TIEMPO Y TRABAJO EN LA ÉPOCA NEOLIBERAL  
DESDE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

MARTA LABAD ARIAS

DIRECTOR

MARÍA AURORA FERNÁNDEZ POLANCO





# **TIEMPO Y TRABAJO**

en la época neoliberal

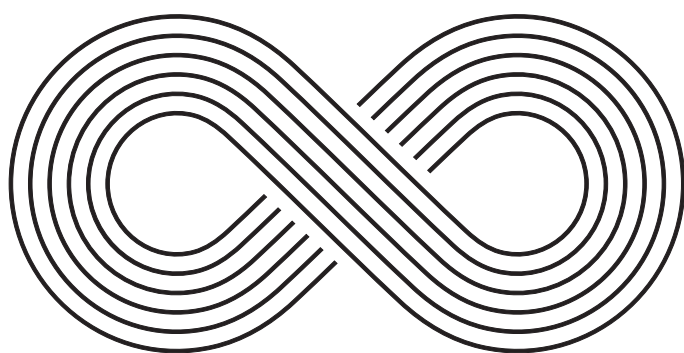


**desde las prácticas artísticas**

**MARTA LABAD ARIAS**

Tesis Doctoral presentada para la obtención del Grado de Doctor  
Dirigida por María Aurora Fernández Polanco · Facultad de Bellas Artes









U N I V E R S I D A D  
**COMPLUTENSE**  
M A D R I D

**DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS  
PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR**

D./Dña. \_\_\_\_\_,  
estudiante en el Programa de Doctorado \_\_\_\_\_,  
de la Facultad de \_\_\_\_\_ de la Universidad Complutense de  
Madrid, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y  
titulada:

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

y dirigida por: \_\_\_\_\_


\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

**DECLARO QUE:**

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita.

Del mismo modo, asumo frente a la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Madrid, a \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 20\_\_

Fdo.: \_\_\_\_\_  \_\_\_\_\_  
Marta Labad Arias

Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en  
la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.



Esta tesis ha sido realizada gracias a una Ayuda FPU (Formación de Profesorado Universitario), con incorporación en 2015, concedida por el Ministerio de Educación Cultura y Deporte, dentro del Programa Estatal de Promoción del Talento y su Empleabilidad.





*a mis padres, Ada y Antonio*

## Índice

RESUMEN	16
ABSTRACT	18
INTRODUCCIÓN GENERAL	20
PROCESO DE INVESTIGACIÓN Y METODOLOGÍA	24
CAPÍTULO 1. ¿ES EL MUSEO (CASI) UNA FÁBRICA?	55
1.1. La desaparición de la fábrica revisada por el arte	58
1.2. Trabajadoras flexibles, precarias, transparentes	62
1.3. Fábricas transparentes	69
1.4. (No) perder de vista el trabajo	74
1.5. Mariposas de azúcar	77
1.6. (Pre)ocupaciones	79
CAPÍTULO 2. ECONOMÍA BIOPOLÍTICA DEL TIEMPO	85
2.1 Economía biopolítica del tiempo	86
2.1.1. Des(valorización) del tiempo	86
2.1.2. Sin tiempo	87
2.1.3. Fibras de tiempo	90
2.2. Los relojes trastornados	94
2.2.1. Tiempos y afectos	94
2.2.2. La disolución de las ocho horas	99
2.2.3. Tejiendo nuevos patrones tiempo	104
2.2.4. Entre la vida y el trabajo	107
2.2.5. De la cocina a las redes	111
2.3. Abierto las 24/7	120
2.3.1. Vivir conectadxs	123
2.3.2. Anticipando el 24/7	128
2.3.3. El 24/7 bajo la piel	132

2.4.	Tiempos de flexibilidad	136
2.4.1.	Soñar con la flexibilidad	136
2.4.2.	Hacia la personalidad flexible	138
2.4.3.	Las cajas de Pandora del nuevo capitalismo	146
2.4.4.	Mentalidades flexibles	151
2.5	El tiempo que nos encoge	157
2.5.1.	Encogimiento del tiempo propio	158
2.6.	El empleo del tiempo	162
2.6.1.	Un trabajo feliz	162
2.6.2.	Un empleo para toda la vida	164
2.6.3.	Bifurcaciones	167
2.6.4.	Un empleo, por favor!	171
2.6.5.	La vida empleada	173
2.6.6.	Los trabajos inútiles	175
2.7.	Las lógicas de la acumulación	182
2.7.1.	Las tinajas mágicas del capitalismo	182
2.7.2.	Acumular y optimizar	185
CAPITULO 3.	RITMOS	189
3.1.	Hacia una ritmática visual del trabajo	190
3.1.1.	Un ritmo propio	190
3.1.2.	¿Puede el tiempo penetrar en el cuerpo?	194
3.2.	Cuerpos que hacen tic-tac	199
3.2.1.	Musculaturas hiperconectadas	199
3.2.2.	Manos y metrónomos	203
3.2.3.	Hombres-metrónomo	212
3.2.4.	Ojos que hacen tic-tac	215
3.2.5.	Los biorritmos fuera de quicio	220
3.2.6.	Retículas	225
3.2.7.	Cronofotografías desde Occidente	235

3.3.	Estereotipias	240
3.3.1.	Estereotipias en la cadena de montaje	240
3.3.2.	Estereotipia espectacular	245
3.3.3.	Estereotipia frente a las pantallas	249
3.3.4.	La lengua estereotipada	254
3.4.	Perder el ritmo	262
3.4.1.	Recalibrar la lengua con las manecillas	262
3.4.2.	Arritmias	265
3.4.3.	Inercias paralizantes	267
3.4.4.	Sin límites	271
3.4.5.	Lenguas y piernas sin ritmo	275
3.5.	Nuevas formas de sincronización	278
3.5.1.	Sincronizarse con la máquina	278
3.5.2.	Los cuartos propios conectados	288
3.5.3.	Sueños recableados	294
3.6.	Bailar al ritmo del capital	300
3.6.1.	El analista: bailar en sintonía	301
3.6.2.	El programador: ser algoritmo	302
3.6.3.	Negociadoras: contorsión, flexibilidad y fatiga	304
3.6.4.	El Inversor: pánico en el ascensor	307
3.6.5.	El extesorero: fuera de quicio	308
3.6.6.	El broker: inercias maníacas	310
3.6.7.	Trastorno capital	312
CAPÍTULO 4. CONTRATIEMPOS		317
4.1.	Resistencias y disidencias	320
4.1.1.	Bartleby	320
4.1.2.	Procrastinar	326
4.1.3.	Escribir cartas de desmotivación	330
4.1.4.	Instrucciones para (no) trabajar mejor	333
4.1.5.	Darse a la fuga	337

4.2.	Apariciones inesperadas	342
4.2.1.	Dedos de silicona	342
4.2.2.	Ocupaciones inesperadas	349
4.3.	Contratiempos en la fábrica	353
4.3.1.	Bailar en la fábrica	353
4.3.2.	Fabricar objetos inútiles	358
4.3.3.	Momentos de creatividad improductiva	362
4.3.4.	En caída libre	366
4.4.	Otras temporalidades	370
4.4.1.	Descapitalizar el tiempo	370
4.4.2.	El tiempo compartido	372
4.4.3.	Trabajar los hilos del tiempo	376
	EPÍLOGO. EL TIEMPO EN LAS MANOS	379
	BIBLIOGRAFÍA	384
	PROYECTOS CURATORIALES Y CATÁLOGOS	400
	AGRADECIMIENTOS	402

## Resumen

Esta tesis doctoral trata del tiempo y del trabajo. El documento propone una selección de prácticas artísticas para analizar y visibilizar los hilos que conectan las recientes transformaciones del trabajo con las nuevas formas de experiencia temporal propias de la época neoliberal. La primera parte de la tesis funciona a modo de estado de la cuestión, dando cuenta de la metodología, las aportaciones bibliográficas, seminarios, proyectos curatoriales e investigaciones artísticas, que han servido para definir el suelo sobre el que se apoya la investigación. A continuación, la tesis aborda el objeto de estudio desde tres aproximaciones, que se corresponden con tres grandes bloques: la economía biopolítica del tiempo, los ritmos y los contratiempos.

El primer bloque está dedicado a las temporalidades que traman la vida de los trabajadores y las trabajadoras en la época neoliberal. Entenderemos la temporalidad como un modo particular de sentir el tiempo que no es neutro, sino que se encuentra atravesado por una serie de relaciones de poder. Analizaremos los hilos que conectan el tiempo y el trabajo en la época neoliberal a través de una serie de prácticas artísticas, que nos permitirán saltar hacia adelante y hacia atrás en el tiempo. Partiendo del límite temporal fordista de las ocho horas, que mantenía la vida y el trabajo en compartimentos estancos, iremos avanzando hacia otras temporalidades dominantes que encontramos en la sociedad actual, como el veinticuatro siete, la flexibilidad, la intermitencia, el corto plazo, la predicción algorítmica del futuro o la aceleración. Las prácticas seleccionadas nos ayudarán a comprender mejor que nuestra forma de experimentar el tiempo varía y depende del lugar que cada una de nosotras ocupa, en lo que Sarah Sharma ha llamado recientemente la economía biopolítica el tiempo. Señalar las desigualdades de tiempo y la (des)valorización del tiempo promovida por la sociedad del valor es uno de los objetivos de esta tesis.

El segundo bloque pone el foco sobre los ritmos. En esta parte de la tesis, los casos presentados invitan a reflexionar sobre cómo trabajar en las sociedades capitalistas supone recalibrar los propios ritmos. Empezamos analizando una serie de casos donde los ritmos corporales de lxs trabajadorxs hallan sintonía con los ritmos del reloj, de la cadena de montaje o de las pantallas. Desplazaremos la atención hacia las estereotipias realizadas por lxs trabajadorxs. Analizaremos los sentidos que adquiere la pérdida de ritmo en la sociedad del valor, marcada por la lógica de la aceleración y la acumulación, así como las nuevas formas de sincronía que emergen junto con una corporeidad cada vez más intrincada con la tecnología. Terminamos esta parte de la tesis analizando una propuesta artística, donde lxs trabajadorxs del capitalismo financiero bailan y vibran al ritmo del capital, buscando una sintonía que no siempre resulta posible. Por último, interrogaremos la relación existente entre las arritmias del capital, la epidemia de trastornos afectivos y malestares, que se ha intensificado en las últimas décadas, siguiendo la estela de pensadores como Mark Fisher o Franco Bifo Berardi.

Dedicamos el tercer bloque a los contratiempos. Proponemos el contratiempo como un concepto desde el que explorar una actitud de resistencia o disidencia frente a las inercias, los ritmos y las temporalidades que el capitalismo neoliberal impone sobre la corporeidad de lxs trabajadorxs. Pondremos el foco sobre una serie de prácticas artísticas que inventan formas de resistir, disidir, disentir, allí donde escapar ya no parece posible. La inmovilidad, la pereza, la procrastinación, la improductividad, la huida, la desmotivación, el rechazo al trabajo o los tropiezos inesperados, se desvelan como actitudes y formas de activismo que logran provocar desvíos, escapando de las renovadas demandas productivas de la época neoliberal, y logrando, a veces, visibilizar sus lógicas y sus puntos ciegos. Terminaremos con una serie de casos que apuntan hacia la necesidad de habitar otro tiempo.



## **Abstract.**

This PhD dissertation is about time and labor. By analyzing a wide selection of contemporary art practices, it aims at providing a deeper understanding on how recent shifts on labor are intimately connected to particular modes of experiencing time. This document begins by providing an overview of the chosen methodology and the most relevant bibliographic references, seminars, curatorial projects and artistic investigations, which have been crucial for establishing the grounds for this dissertation.

The object of study has been addressed by using three main approaches, corresponding to three main blocks, which are bound around three main concepts: biopolitical economy of time, rhythms and (counter)times. Each block presents a selection of art practices, which have been carefully organized and structured in relation to a range of key concepts, which seem fundamental for understanding recent shifts in time and labor during neoliberalism. By interweaving text and images, this document intends not only to add to current and previous debates in the field, but aims at recognizing the outstanding and unique contribution of artists to the subject.

The first block is devoted to temporalities, which have been understood as particular modes of experiencing time, which are not neutral, but very determined by power relations. Taking contemporary art as a point of departure, a wide range of temporalities will be analyzed, such as the dissolution of the eight-hour working day, the continuum between work and life experienced by prosumers and the unforeseen similitudes between digital and domestic labor, which has been traditionally remained invisible. The shrinkage of one's own time, the logics of acceleration and accumulation inherent to capitalism or the ambivalence of having a job for life have been also analyzed, in relation of precariousness and limitless productivity, which are inherent features of neoliberal capitalism. The following itinerary seeks to analyze the existing relationship among recent temporalities and the increasing popular unrest that has arisen throughout the last decades. The dissertation underlies the need of politicizing not only late affective disorders, but current inequalities and (de)valuation of time promoted by value society.

The second block focuses on rhythms. By selecting a wide range of art practices, this part of the dissertation intends to reflect on how to work in capitalist societies means to recalibrate one's own rhythms. We open this piece by analyzing a set of cases, which provide an approach to how the regular rhythms of modern clocks or the blinking rhythms of screens inoculate bodies, redefining worker's movements and rhythms. Stereotyped movements inside and outside the factory are then brought into question. Consequences and connotations of losing rhythm in capitalist societies are also discussed, together with new forms of synchrony and asynchrony that have recently emerged, since body and technology have become so inextricably intertwined. This part of the thesis ends by analyzing one particular case, where financial workers dance, move and attempt to attune their bodily rhythms to those of the market.

The last block has been articulated around the notion of (counter)time. This concept is used to explore a range of attitudes of resistance against the aforementioned inertias, rhythms and temporalities. The selected artistic proposals present very particular situations, which are often experienced by many workers today. Immobility, idleness, procrastination, unproductivity, flight, demotivation, refusal of work or unexpected situations are depicted here as new forms and attitudes of resistance in late capitalism. These artists help bring to front the popular unrest derived from neoliberal labor conditions, uncertainty and unlimited demands, while exploring ways of escaping and resisting. This section ends by presenting a set of cases, which claim the need of finding other ways of inhabiting time.

## **Introducción general.**

Esta tesis doctoral trata del tiempo y del trabajo. Plantea una exploración de los hilos que conectan el tiempo y el trabajo en la época neoliberal, a partir de una serie de prácticas artísticas contemporáneas que funcionan como casos de estudio. El presente trabajo arranca de la necesidad de pensar un presente incierto, donde el malestar ocasionado por la última crisis financiera se acentúa, al sentir que los contornos del trabajo se vuelven difusos, mientras la mayor parte de la población sigue dependiendo de empleos cada vez más insuficientes e inestables. Mientras el poder y el capital tienden a concentrarse, favoreciendo la consolidación de unas élites, la precariedad, la flexibilidad o la intermitencia se integran en una forma de vida cada vez más financiarizada, volcada hacia el hiperconsumo y mediada por las pantallas. Las fábricas occidentales se vuelven transparentes, los tiempos de trabajo y de no trabajo se confunden, mientras un nuevo paisaje fabril se dibuja en los márgenes.

El tiempo se ha transformado radicalmente en las últimas décadas. Los cambios sociales, tecnológicos, políticos y económicos, experimentados desde los años sesenta y setenta, han traído consigo nuevas formas de experiencia temporal, como la flexibilidad, la intermitencia, el corto plazo, o la creciente sensación de que, cada vez, tenemos menos tiempo. La tecnología ha logrado extender, de forma sorprendente, la expectativa de vida de los seres humanos, y ha permitido nuevas formas de sincronización. Las sociedades están gobernadas no solamente por seres humanos, sino por sistemas de redes y algoritmos, que producen y potencian otras temporalidades, como el 24/7 o la predicción algorítmica. Para Armen Avenassian y Suhail Malik no se trata tanto de que el tiempo se esté acelerando, sino de que la dirección del tiempo está cambiando. Según estos autores, la deuda, el crédito, los derivados financieros y la capacidad predictiva de los algoritmos contribuyen a que el futuro esté reemplazando al presente como el aspecto temporal capaz de estructurar la vida humana. Desde los comienzos de la investigación, decidimos poner en el centro las transformaciones que detectamos, en

el modo de sentir el tiempo, para ir haciendo una serie de preguntas, que nos ayudarían a definir los límites del objeto de estudio: ¿Cómo se relacionan la flexibilidad, el 24/7, el corto plazo, la intermitencia o la inmediatez con la precariedad, el malestar y los trastornos psíquicos que han proliferado en las últimas décadas? ¿Cómo se relacionan estas nuevas formas de experiencia temporal con los modos de producción? ¿Cómo redefine nuestro modo de sentir el tiempo la capacidad predictiva de los algoritmos? Con estas preguntas en mente, fuimos encontrando prácticas artísticas contemporáneas muy diversas, que nos animaban a pensar que hacer una lectura de las transformaciones del trabajo, desde la lente del tiempo, no sólo era urgente, sino posible.

El primer capítulo funciona como un “estado de la cuestión”. Arrancamos la investigación desde un suelo conocido: a partir del trabajo de investigadoras como María Ruido, Octavi Comeron, Precarias a la Deriva, C.A.S.I.T.A (Loreto Alonso, Eduardo Galvagni y Diego del Pozo) o Marta y Publio (Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto). Esta tesis se suma a las contribuciones de estas artistas, profesoras e investigadoras, que han reflexionado sobre el trabajo en la época neoliberal, a lo largo de las últimas dos décadas en nuestro país. Aun reconociendo el inmenso valor de todas estas aportaciones, advertimos que sigue siendo necesario politizar, no solamente el malestar y los trastornos afectivos, como apunta Mark Fisher<sup>1</sup>, sino las nuevas formas de experiencia temporal. Esta cuestión será abordada en la tesis, dentro del contexto del trabajo en la época neoliberal, y pensando siempre desde las prácticas artísticas.

Para ello, proponemos tres aproximaciones, que se corresponden con los tres grandes bloques que dan cuerpo a la tesis: los ritmos, las temporalidades y los contratiempos. El reloj, el cronómetro, la cadena de montaje, y el largo plazo habían regulado y estructurado la vida, dentro y fuera de la fábrica, desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX. Hoy detectamos otras formas de experiencia temporal,

---

1 Véase Mark Fisher, *Realismo capitalista: ¿no hay alternativa?*, Caja Negra, Buenos Aires, 2016.

radicalmente diferentes. Y a pesar de las discontinuidades que advertimos, nos parece que las nuevas temporalidades siguen respondiendo a la lógica capitalista que busca orientar los cuerpos hacia la eficiencia.

Algunas de las cuestiones que exploramos en esta tesis son: los ritmos impuestos por las demandas productivas del capital, las nuevas formas de producir valor, la desaparición de las fábricas y su reaparición en otros lugares más remotos, la redefinición de los límites entre el tiempo de trabajo y de no trabajo, la dimensión temporal y afectiva que toma el empleo (o la falta de empleo) en nuestras vidas, las nuevas temporalidades como la flexibilidad, la intermitencia, el 24/7 o el corto plazo. Y también: los contratiempos, entendidos como formas plurales y diversas, que los artistas inventan para resistir, desertar, escapar, dilatar, visibilizar o retomar el control sobre los hilos del tiempo.

Esta tesis pone el foco en las transformaciones del trabajo en la época neoliberal desde la lente del tiempo y desde las prácticas artísticas contemporáneas. Busca visibilizar la habilidad que los artistas tienen para desvelar y extrañar cuestiones del trabajo que suelen quedar *ob-scenae*. Recoge también la preocupación y la insistencia de artistas, pensadoras e investigadoras que, tras la crisis del 2008, traen al frente la necesidad de habitar otro tiempo.



## Proceso de investigación y metodología.

Volvía a casa una tarde de mayo, tras dar a luz, y rellenaba a toda prisa la solicitud *online* requerida por el ministerio para no quedar excluida de la segunda fase de selección de las becas FPU. Unas semanas más tarde, recibía la noticia: disfrutaría de una ayuda predoctoral, de cuarenta y ocho meses de duración, que me permitiría realizar esta tesis doctoral en la Facultad de Bellas Artes. Durante los últimos meses de embarazo, Aurora y yo habíamos definido un proyecto titulado *Tiempos y Afectos: del tic-tac de la producción fordista al desarreglo de la vida posfordista*. En la memoria de aquel proyecto, enmarcado dentro de las recientes transformaciones del trabajo, resaltábamos que los medios digitales no habían alterado únicamente nuestros hábitos o nuestra percepción, sino que habían transformado radicalmente el modo de experimentar el tiempo y los afectos. Nos proponíamos explorar esa alteración del tiempo a través de las prácticas artísticas.

La expresión *desarreglo posfordista* aludía tanto a un desorden temporal como a los desarreglos afectivos, como la ansiedad, la depresión, la fatiga, el insomnio o los trastornos de déficit de atención, que han aparecido en esta nueva fase del capitalismo<sup>2</sup>. Nos parecía que este estado de cosas podía intuirse en parte de la producción artística contemporánea, como en la instalación de relojes trastornados que *RAQs Media Collective* (Jeebesh Bagchi, Monica Narula y Shuddhabrata Sengupta) presentaba en el CA2M en 2014<sup>3</sup>. Nos interesaba explorar esa idea del tiempo trastornado, alterado y causante de un desequilibrio afectivo sin precedentes, como la que advertíamos en este caso, interrogando la conexión existente entre estas alteraciones y las transformaciones acontecidas en los modos de producción. Uno de los retos de la investigación radicaba en su transdisciplinariedad: el objeto de estudio propuesto

---

2 Hay varios autores que han insistido en la proliferación de trastornos afectivos que están aumentando en las últimas décadas, como Darian Leader (2015), Mark Fisher (2016) o Warren Neidich (2015).

3 La primera conversación que Aurora y yo tuvimos en torno a la posibilidad de hacer esta tesis giró en torno a la imagen de este reloj con la que yo llegaba a su despacho.

suponía transitar, continuamente, por una serie de zonas conceptuales: el tiempo, el trabajo, los afectos y la tecnología. Acometer esta tarea, que me parecía entonces muy compleja, me resultó solamente posible gracias a la metodología elegida. Las prácticas artísticas seleccionadas irían proporcionando los casos de estudio, donde a menudo los límites entre esas zonas conceptuales colapsaban. Las imágenes han permitido realizar ese desplazamiento continuo entre disciplinas<sup>4</sup>. Más allá de las disciplinas, también la tesis ha ido creciendo, no de forma cronológica, sino realizando saltos dialécticos o saltos de tigre hacia el pasado, diciéndolo con Walter Benjamin.<sup>5</sup> Pero antes de llegar a la organización del material que aquí presentamos, pasamos mucho tiempo leyendo sobre el tiempo, sobre el trabajo y sobre los afectos. Las próximas páginas relatan cómo he ido avanzando en esta investigación y buscan dejar constancia de la búsqueda, de las rutas seguidas, los titubeos, las lecturas y los encuentros que la han ido nutriendo.

Al poco tiempo de iniciar mi contrato predoctoral, tenía lugar en Madrid un seminario titulado “Contratiempos. Gramáticas de la tem-

---

4 Me parece relevante aludir aquí a la noción de “conceptos viajeros” de Mieke Bal en un texto que leímos en el seminario “Lecturas Comunes”, junto a la Profesora Eva Fernández, o a doctorandas como María Carrillo, Yuji Kawasima, o Arantxa Romero, entre otras. Mieke Bal escribe: “Los conceptos juegan un papel crucial en el tráfico entre disciplinas (...)”. Y más tarde añade: “No es de extrañar que, en ocasiones, las conversaciones interdisciplinarias se vuelvan provincianas y quisquillosas. La mejor forma de resolver esa situación es a través de la conversación explícita. Cada participante debe responder tanto a su propia comunidad disciplinar dentro de su terruño como a los “extranjeros” que visita, cuyo lenguaje aún no domina”. Véase Mieke Bal, *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*, University of Toronto Press, Toronto, 2002. “Lecturas Comunes” era un seminario organizado por doctorandxs del Departamento de Historia del Arte, en la Facultad de Geografía e Historia, con el propósito de leer juntas y discutir una serie de textos que se iban proponiendo.

5 Walter Benjamin escribe: “La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no está constituido por el tiempo homogéneo y vacío, sino por un tiempo pleno, «tiempo - ahora». Así la antigua Roma fue para Robespierre un pasado cargado de «tiempo - ahora» que él hacía saltar del *continuum* de la historia. La Revolución francesa se entendió a sí misma como una Roma que retorna. Citaba a la Roma antigua igual que la moda cita un ropaje del pasado. La moda husmea lo actual dondequiera que lo actual se mueva en la jungla de otrora. Es un salto de tigre al pasado. Sólo tiene lugar en una arena en la que manda la clase dominante. El mismo salto bajo el cielo despejado de la historia es el salto dialéctico, que así es como Marx entendió la revolución”. Véase Walter Benjamin, “Sobre el concepto de historia”, en *Obras completas*, libro I, vol. 2, Abada Editores, Madrid, 2008, 305- 318 (tesis XIV).



poralidad en el arte reciente”, donde se reunían una serie de ponentes, teóricxs, críticxs y pensadorxs, cuyas intervenciones se articulaban en torno a una serie de propuestas artísticas que ponían el tiempo en el centro<sup>6</sup>. Las metodologías eran cercanas<sup>7</sup>, y el interés por el tiempo compartido, aunque me parecía que mi tesis debía desplazar estos planteamientos hacia las representaciones del trabajo o hacia prácticas artísticas que abordaran la producción de un modo más directo. Sin embargo, el seminario me acercaba a una serie de reflexiones particulares sobre el tiempo, que han afectado esta tesis<sup>8</sup>, así como a los trabajos de Graciela Speranza<sup>9</sup>, Eloy Fernández Porta<sup>10</sup>, Miguel Ángel Hernández

---

6 Se trataba de un seminario de tres días que tenía lugar en Madrid (Tabacalera) y en Murcia (Centro Párraga), de forma casi solapada, organizado por el grupo *1er Escalón*, formado por Isabel Durante Asensio, Ana García Alarcón y Miguel Ángel Hernández. En el seminario participaban como ponentes Aurora Fernández Polanco, Christine Ross, y otras Graciela Speranza, Amelia Groom o Eloy Fernández Porta, cuyas contribuciones están recogidas en una publicación. Véase Isabel Durante Asensio, Ana García Alarcón y Miguel Ángel Hernández, eds., *Contratiempos. Gramáticas de la temporalidad*, CENDEAC, Murcia, 2016.

7 Aurora Fernández Polanco participaba también, con una ponencia titulada “Cuerpos crispados: capital, mimetismo y resistencia” donde trataba la aceleración espasmódica y los *shocks* relacionados con las condiciones de vida moderna alterada por la técnica, en *Ibid.*, 55-68.

8 La figura del “contra-tiempo” servía a Miguel Ángel Navarro para plantear que “el arte contemporáneo funciona como una manera de resistir e ir en contra de una experiencia particular del tiempo, la de la modernidad industrial”. Véase Isabel Durante Asensio, Ana García Alarcón y Miguel Ángel Hernández, eds., *op. cit.* El tercer capítulo de esta tesis, titulado “Contratiempos”, se encuentra muy relacionado con este concepto, aunque allí el trabajo ocupa una posición neurálgica. El uso que hacemos del término “contratiempo” subraya, además, el sentido que toma esta palabra como tropiezo, desvío, o como un acontecimiento imprevisto que interrumpe o que supone un desbarajuste.

9 Graciela Speranza presentaba en el citado seminario un trabajo de investigación centrado en el tiempo, a partir de un número inmenso de propuestas artísticas contemporáneas. El libro, que se publicaba más tarde, está plagado de referencias y reflexiones sobre el tiempo, a partir de artistas como Robert Smithson, o de propuestas artísticas como *The Clock* (2010) de Douglas Gordon, *La durée poignardée* (1938) de Magritte, *The Refusal of Time* (2012) de William Kentridge o las instalaciones de Gabriel Orozco. Véase Graciela Speranza, *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*, Anagrama, Barcelona, 2017.

10 Eloy Fernández Porta aborda el tiempo del sampleado y del hiperconsumo desde la cultura visual. Véase Eloy Fernández Porta, *Homo sampler, tiempo y consumo en la era afterpop*, Anagrama, Barcelona, 2008.

Navarro<sup>11</sup> o Amelia Groom<sup>12</sup>. Esa misma semana, asistía a otro seminario, titulado “Cuerpos afectados por la tecnología y los media II: experiencia, relato y afectos en las sociedades postraumáticas”, en la Facultad de la Geografía e Historia<sup>13</sup>. Me parecía que el seminario tenía que ver, pero al mismo tiempo se alejaba, de mi objeto de estudio. Acudí al seminario porque me interesaba mucho esa idea de “los cuerpos afectados por la tecnología”. El foco de la tesis estaba ya puesto en las transformaciones del tiempo y del trabajo, aunque aún no sabía muy bien cómo arti-

---

11 Miguel Ángel Hernández Navarro colabora en la revista *ContraNarrativas. Revista de estudios culturales*, dirigida por el artista, investigador y profesor Jesús Segura. Éste es un proyecto referente a la hora de abordar el arte y la temporalidad en las sociedades posfordistas. Como explica Segura: “La publicación pretende explorar las producciones artísticas contemporáneas, adscritas a esa concepción de las nuevas humanidades que incorporan en su programática los estudios espacio-temporales desarrollados en el complejo entramado de las sociedades posfordistas. Las producciones artísticas contemporáneas se presentan como una gran contribución a la ruptura de esta organización espacio-temporal, heredada del modernismo. Pero también como un laboratorio experimental que visualiza toda una confrontación con el espacio-tiempo absolutista: monolítico y monocrónico”. La revista se enmarca dentro del marco del proyecto I+D *El espacio articulado: contextualizaciones en el arte contemporáneo, espacialidades y temporalidades en la producción artística actual* (HAR2015-64106-P), dentro del “Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia, Proyectos de I + D, del Ministerio de Economía y Competitividad” del Gobierno de España. Véase la web (consultada el 8 de octubre de 2019): <https://www.um.es/artlab/index.php/presentacion>

12 Descubrimos más tarde que Amelia Groom había editado una antología muy completa, de la que también se ha nutrido esta tesis, sobre el tiempo y el arte contemporáneo. Véase Amelia Groom, *Time (Whitechapel: Documents of Contemporary Art)*, MIT Press, Londres, 2013. Además, en 2018 Amelia Groom publicaba un artículo titulado “Tiempo perdido”, titulado originalmente “Time of waste”, que abordaba cuestiones que me interesaban especialmente, muy conectadas con el artículo que yo publicaba también en 2018 el libro del I+D en el que participo. Se trataba, en este caso, de un libro organizado dentro del marco del I+D+i *Visualidades críticas: ecologías culturales e investigaciones del común* (HAR2017-82698-P), cuyo IP es Aurora Fernández Polanco. Mi artículo sirvió para vertebrar muchas de las cuestiones que flotaban aún en el aire de esta investigación. Véase Marta Labad Arias, “Tiempos y contratiempos de la vida posfordista”, en Jaime Vindel, ed., *Visualidades Críticas y Ecologías Culturales*, Brumaria, Madrid, 2018. El artículo de Amelia Groom puede verse en: Amelia Groom, “Tiempo perdido”, en *ContraNarrativas. Revista de Estudios Culturales*, núm.1, 2018, 74-79, disponible en la web: (consultada el 8 de octubre de 2019): <https://www.um.es/artlab/index.php/tiempo-perdido>

13 El evento estaba coordinado por la Doctora Ana Pol Colmenares y la Doctora Mónica Carabias en la Facultad de Geografía e Historia. En el seminario participaban artistas y teóricos como el doctor Diego del Pozo, que presentaba su trabajo en una comunicación titulada “Deconstruyendo el odio. Prácticas artísticas y economías afectivas”, o Jonathan Martineau, con una comunicación titulada “Sin suelo. Danzar en el imperio del terror psicológico”. El proyecto formaba parte de la XV Semana de la ciencia de la Universidad Complutense, y estaba organizado dentro del marco del proyecto de I+D+i, *50 años de arte en el siglo de plata español: (1931-1981)*, (HAR2014-5387-P) y del Grupo de Investigación “Género, estética y cultura audiovisual (GECA)”, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad-1 (CAVP-1) de la Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid.

cular todas estas cuestiones. Mientras tanto, leía a Byung-Chul Han<sup>14</sup> y algunas contribuciones de e-flux, como la antología *Are you working too much? Post-fordism, precarity and the labor of art*<sup>15</sup>.

Para familiarizarme con la noción de postfordismo, empecé a leer a los *operaistas* italianos. Todos estos textos tomaban como referencia los análisis que Karl Marx había hecho sobre el capital<sup>16</sup>, pero subrayaban una discontinuidad entre el trabajador de la fábrica fordista y un nuevo trabajador, que ponía, no solamente las manos, sino la subjetividad a trabajar<sup>17</sup>. Los *operaistas* articulaban esa ruptura de diversas formas, introduciendo un nuevo léxico en el campo de análisis del trabajo, como

---

14 Véase Byung-Chul Han, *Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*, Herder, Barcelona, 2015; *La Sociedad de la transparencia*, Herder, Barcelona, 2013; *La Sociedad del cansancio*, Herder, Barcelona, 2017. En esta última contribución, Han describe la época neoliberal como una sociedad del cansancio o del rendimiento, donde el ser humano se ha vuelto “empresario de sí mismo”, y donde la fatiga aparece como el síntoma contemporáneo más generalizado de esta nueva condición de autoexigencia ilimitada. Véase también la entrevista en *El País* (consultada el 10 de octubre de 2019): [https://elpais.com/cultura/2018/02/07/actualidad/1517989873\\_086219.html](https://elpais.com/cultura/2018/02/07/actualidad/1517989873_086219.html)

15 Julieta Aranda, y Brian Kwuan Wood, Anton Vidokle, eds., *Are you working too much? Post-fordism, precarity and the labor of art*, Sternberg Press, Berlín, 2011. Esta antología de textos ponía el foco en la precariedad a la que deben hacer frente lxs trabajadorxs culturales.

16 Marx sigue estando muy presente en los textos de Lazzarato y Negri (2001), Gerald Raunig (2008), Anselm Jappe (2013, 2019), Kathi Weeks (2007, 2011) o Tiziana Terranova (2000, 2013).

17 Véase también la antología de textos de Brumaria, donde se recogen algunos textos que nos han parecido fundamentales, como el “Trabajo inmaterial” de Maurizio Lazzarato, o “La personalidad flexible” de Brain Holmes, en Marcelo Expósito, ed., *Arte, máquinas, trabajo inmaterial*, Brumaria, Madrid, 2006.

*multitud*<sup>18</sup>, *virtuosismo*<sup>19</sup>, o *trabajo inmaterial*<sup>20</sup>. Si los análisis de Marx se habían centrado en la figura de un trabajador, que cedía su tiempo a cambio de dinero para producir mercancías tangibles, durante una determinada cantidad de tiempo<sup>21</sup>, muchos de estos textos buscaban, como escribe Marcelo Expósito, “pensar el trabajo de una manera cada vez menos constreñida por los límites de la crítica de la economía política clásica”<sup>22</sup>. Virno señalaba que, en el capitalismo posfordista, el

---

18 Virno escribe: “La multitud no es el enésimo sujeto revolucionario (...) No, la multitud es un modo de ser abierto a desarrollos contradictorios: rebelión o servidumbre, esfera pública finalmente no estatal o base de masas de gobiernos autoritarios, abolición del trabajo sometido a un patrón o “flexibilidad” sin límites. La multitud es el modo de ser que se corresponde al postfordismo y al “general intellect”: un punto de partida, inevitable pero ambivalente”. En Paolo Virno, *La Gramática de la multitud*, Traficantes de sueños, Madrid, 2003, 18-19. Virno se está refiriendo aquí a la noción de “general intellect” desarrollada por Marx en “Fragmento sobre las máquinas”, en Karl Marx, *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse) 1857-1858*, vol. 2, Siglo XXI, México D.F., 1997, 227-230.

19 “Considerando la acepción ordinaria, el “virtuosismo” alude a las capacidades peculiares del artista ejecutante. Es virtuoso, por ejemplo, el pianista que nos deleita con una interpretación memorable de Schubert, el bailarín experimentado, el orador persuasivo, el profesor que no aburre nunca, o el sacerdote que da sermones sugestivos”. *Ibid.*, 50.

20 Maurizio Lazzarato y Antonio Negri comienzan su texto sobre el trabajo inmaterial diciendo: “Veinte años de reestructuración en las grandes fábricas han desembocado en una extraña paradoja. En efecto, las variantes del modelo posfordista se han constituido a la vez sobre la derrota del obrero fordista y sobre la centralidad del trabajo vivo cada vez más intelectualizado en la producción. En la gran empresa reestructurada, el trabajo del obrero es un trabajo que implica cada vez más, a niveles diferentes, la capacidad de elegir entre varias alternativas y por tanto la responsabilidad de ciertas decisiones. El concepto de “interface” utilizado por los sociólogos de la comunicación da buena cuenta de esta actividad del obrero. Interface entre las diferentes funciones, entre los diferentes equipos, entre los niveles de la jerarquía, etc... Tal y como lo prescribe el nuevo management, hoy “el alma del obrero debe bajar al taller”. Es su personalidad, su subjetividad, lo que debe ser organizado y dominado. Calidad y cantidad del trabajo son reorganizadas en torno a su inmaterialidad”. Véase Maurizio Lazzarato y Antonio Negri, “Trabajo inmaterial y subjetividad”, en Marcelo Expósito, ed., *op.cit.*, 45-54.

21 Véase Karl Marx, *El capital*, tomo I (1867), Siglo XXI, México D.F., 1984.

22 Marcelo Expósito escribe, refiriéndose a las contribuciones de Negri y Lazzarato: “A lo que se apuntaba por tanto era a la necesidad de pensar el trabajo de una manera cada vez menos constreñida por los límites de la crítica de la economía política clásica, para poder entender la extensión del capitalismo como un modo de producción que, cada vez más, simultáneamente explota y produce subjetividad”. En Marcelo Expósito, *op.cit.*, 7.

trabajo y el lenguaje se funden<sup>23</sup>. La consecuencia de esta fusión es, siguiendo a Virno, que cada vez resulta más difícil medir el trabajo en cantidades abstractas de tiempo<sup>24</sup>. Para Virno, el trabajador postfordista se ha convertido en un “virtuoso” que realiza una actividad sin obra, pero que exige la presencia de otros<sup>25</sup>. En esa misma línea, Lazzarato introducía en los noventa la noción de “trabajo inmaterial”<sup>26</sup>, resaltando que muchas de esas mercancías dejan de ser materiales, mientras que Mi-

---

23 Refiriéndose al capitalismo fordista, el autor escribe: “En el pasado, en la época de la manufactura y posteriormente durante el largo apogeo de la fábrica fordista, la actividad era muda. Quien trabajaba estaba callado”, mientras que sobre el capitalismo posfordista escribe: “En la metrópolis posfordista, por el contrario, el trabajo material se puede describir empíricamente como conjunto de actos lingüísticos, secuencia de aserciones, interacción simbólica” (...) “El que trabaja -debe ser locuaz. La célebre oposición establecida por Habermas entre “Acción instrumental” y “acción comunicativa” -o trabajo e interacción- queda radicalmente impugnada por el modo de producción postfordista”. En Paolo Virno, *La Gramática de la Multitud*, Traficantes de sueños, Madrid, 2003, 16.

24 “Por un lado, la actividad laboral cada vez puede medirse menos basándose en unidades abstractas de tiempo, ya que incluye aspectos que hasta ayer mismo pertenecían a la esfera del conocimiento, del *ethos*, de la emotividad. Por otro lado, sin embargo, el tiempo de trabajo sigue siendo la medida socialmente vigente”. *Ibid.*, 17. Terranova retoma esta misma cuestión en otro texto. Véase Tiziana Terranova, “Ordinary psychopathologies of cognitive capitalism”, en Warren Neidich, ed., *The psychopathologies of cognitive capitalism: part one*, Archive Books, Berlín, 2013.

25 “Sostengo que en el trabajo contemporáneo se manifiesta la “exposición a los ojos de otros”, la relación con la presencia de los demás, el inicio de procesos inéditos, la constitutiva familiaridad con la contingencia, lo imprevisto y lo posible”. Paolo Virno, *Ibid.*, 50.

26 Véase también José Enrique Mateo León, “Umbrales y ocasos. Lo inmaterial, lo fiduciario y lo común en las prácticas artísticas”, en Jaime Vindel, ed., *Visualidades críticas y ecologías culturales*, Brumaria, Madrid, 2018. El autor aborda la producción inmaterial artística desde *El tercer Umbral* de José Luis Brea y desde su propia actividad, como integrante del colectivo artístico “Jornada Laboral”, junto con Claudia González. Mateo León es artista, profesor de la Facultad de Bellas Artes de la UCM y compañero del grupo de investigación, del citado I+D. Los proyectos del colectivo pueden verse en la web (consultada el 8 de octubre): <https://jornadalaboral.wordpress.com/>



chael Hardt empieza a aludir al “trabajo afectivo”<sup>27</sup>.

Interrumpí estas lecturas para visitar la 56ª Bienal de Arte de Venecia y me encontré con muchas propuestas artísticas que enredaban aún más esta cuestión. El *Arsenale* estaba repleto de piezas relacionadas con el trabajo, el capital o la globalización<sup>28</sup>. La instalación de pantallas colgantes de Farocki, titulada *Labour in a single shot* (2017), mostraba a una multitud de trabajadorxs que hacían todo tipo de trabajos, más o menos físicos, en cualquier parte del mundo, de forma simultánea. La instalación de Mika Rottenberg, titulada *Nonoseknows* (2015), consistía en una tienda de perlas, algo lúgubre, que daba acceso a una sala oscura. Allí se proyectaba una película, donde algunas mujeres asiáticas manipulaban perlas en una cadena de montaje. La película del artista surcoreano Im Heung-soon, titulada *Factory complex* (2014), creaba narrativas que relacionaban el trabajo fabril realizado por mujeres surcoreanas con un mundo cada vez más globalizado. La instalación de Maja Bajevic, titulada *The unbelievable lightness of being* (2015), presentaba un mosaico de pañuelos estampados, sobre los que se habían bordado a mano

---

27 Véase Michael Hardt, “Affective labor”, *Boundary 2*, vol. 26, núm. 2, verano, 1999, 89-100. Traducimos: “El modelo del ordenador, sin embargo, puede dar cuenta solamente del trabajo inmaterial involucrado en la producción de servicios. La otra cara del trabajo inmaterial es el trabajo afectivo del contacto y la interacción humana. Es menos probable que economistas como Reich hablen de este aspecto, que es el que me parece más importante, el elemento vinculante. Los servicios de la salud, por ejemplo, se basan en el trabajo de los cuidados, y la industria del entretenimiento y la industria cultura están, del mismo modo basada en la manipulación de los afectos”. En otro artículo Juan Martín Prada escribe sobre el capitalismo afectivo: “Lo que habría sucedido en nuestros días es que las interrelaciones afectivas y vitales en general se han vuelto directamente productivas, al ser radicalmente parasitadas por las grandes corporaciones de las telecomunicaciones. Se trata de la progresiva conformación de un Sistema-red en el que producción de vida social y producción económica son ya indistinguibles e incluso intercambiables. En este contexto, los poderes económicos no intentarán fundamentar ya sus privilegios en la explotación de los sujetos como fuerza de trabajo sino en la cada vez más lucrativa regulación de sus formas de vida y de sus dinámicas vitales e interacciones personales y afectivas, de sus hábitos y formas de relacionarse, de su estar-con-otros. Se ha ido desarrollado así un sofisticado modelo de negocio definido sobre todo por un fabuloso dominio de estrategias y dinámicas biopolíticas, en el que las relaciones económicas no son separables ya de las personales y sociales”. Véase Juan Martín de Prada, “¿Capitalismo afectivo?”, *EXIT Book*, núm. 15, verano, 2011. Para profundizar en esta misma cuestión recomiendo la lectura del ensayo de Eloy Fernández Porta, €@O\$. *La Superproducción de los afectos*, Anagrama, Barcelona, 2012.

28 Okwui Enwezor era el encargado de comisariar esta nueva edición, que llevaba por título *All The World's Futures* y que trataba de responder la siguiente pregunta: “¿Cómo pueden lxs artistxs, pensadorxs, escritorxs, compositorxs, coreógrafxs, cantantes, y músicxs, a través de imágenes, objetos, palabras, movimientos, acciones, letras, y sonidos, reunir públicos en actos de mirar, escuchar, responder, participar, y hablar, para dar sentido al trastorno actual?”. Véase Okwui Enwezor, *All the world's futures: La Biennale di Venezia 56*, Esposizione internazionale d'arte, Venecia, 2015.

gráficas correspondientes a las fluctuaciones del mercado financiero, anudando así dos mundos, aparentemente tan incompatibles, como el trabajo inmaterial y el trabajo artesanal<sup>29</sup>. Dentro de la exposición, resonaban con insistencia las palabras de Marx: cada día, durante los meses que duraba la exposición, una serie de actores y actrices leían fragmentos de *El Capital* en vivo, para dejar paso, más tarde, a canciones del trabajo, películas o discusiones, siempre relacionadas con el capital<sup>30</sup>.

A la vuelta, me olvidé del resto de *operaístas*, menos de Berardi. Empecé a leer un libro que había encontrado sobre capitalismo cognitivo, titulado *The Psychopathologies of cognitive capitalism*<sup>31</sup>. Me parecía que esta antología, editada por Warren Neidich, buscaba expandir, y al mismo tiempo tensionar, la noción de capitalismo cognitivo<sup>32</sup>. El encuentro desplazaba el foco, siguiendo a Franco “Bifo” Berardi, hacia el

---

29 La instalación, que podríamos traducir como “La increíble levedad del ser”, cuyo título recuerda a la novela de Milan Kundera, titulada *La insoportable levedad del ser* (1984), referenciaba desde la materialidad de la obra dos mundos antagónicos: el elusivo capitalismo algorítmico financiero y el mundo tradicional de las mujeres que borndan, cuidan y alimentan, realizando, también, un trabajo afectivo inmaterial.

30 La lectura en vivo de *El Capital* por parte de diez actores y actrices entrenados, que duraba los siete meses de la bienal, era un proyecto titulado *Das kapital oratorio*, concebido por Isaac Julien y Okwui Enwezor, en colaboración con Mark Nash, y cortesía de la galería Helga de Alvear. La lectura de los fragmentos de *El capital* de Karl Marx se alternaba con otras performances, como la propuesta de Jason Moran & Alicia Hall Moran, titulada *Work Songs*, que revivía melodías cantadas en las prisiones, los campos y las casas, incidiendo en la cualidad mántrica de las canciones que han acompañado y ayudado a lxs obrerxs a resistir a lo largo de la historia, o el proyecto de Jeremy Deller, *Broadsides and ballads of the industrial revolution*, que reencarnaba canciones que lxs obrerxs de las fábricas de la primera revolución industrial cantaban fuera de la fábrica, pero cuya letra giraba en torno al trabajo que hacían allí dentro. Pudimos escuchar algunas de estas canciones, y coincidimos con el pase de la película de *Forgotten space* (2012) de Alan Sekula, que se articula en torno al transporte marítimo de mercancías, como las que pedimos por Amazon, a través de rutas transatlánticas. La película contesta la idea del trabajo inmaterial, incidiendo en las condiciones laborales de una fuerza de trabajo global muy diversa y variopinta que se integra dentro del entramado de la economía global, pero que queda a menudo invisibilizada. La película nos permite ver, como espectadorxs, el camino que siguen muchas de esas mercancías desde China hasta Estados Unidos o Europa, poniendo el foco en el trabajo que llevan a cabo todas las personas en dicho proceso. El programa, del que formaban parte películas como *Tiempos Modernos* (1932), de Charles Chaplin, puede consultarse en la web de la *Biennale* (consultada el 8 de octubre de 2019): <https://www.labiennale.org/en/art/2015/biennale-arte-2015-arena>

31 Se trataba de un libro donde se publicaban las ponencias de un congreso que había tenido lugar en Berlín en 2013. Véase Warren Neidich, ed., *The psychopathologies of cognitive capitalism: part one*, Archive Books, Berlín, 2014.

32 Muchos de los textos que hemos leído a lo largo de la investigación han sido publicados en inglés. Salvo cuando se especifique lo contrario, todas las traducciones son mías.

impacto que las tecnologías conectivas tienen en la mente humana. En su tono apocalíptico habitual, Berardi sugería que la evolución humana llegará pronto a su fin, a no ser que ésta sea capaz de repensar la noción de riqueza. Por otro lado, relacionaba la pérdida de la acción política del individuo con el efecto de las tecnologías conectivas sobre el tiempo<sup>33</sup>. El corte entre el capitalismo fordista y el cognitivo podría expresarse, según Berardi, de la siguiente forma:

En el mundo industrial, el cerebro social está modelado por actos estandarizados de producción física, pero la esfera mental está solo parcialmente en ese proceso de estandarización. El trabajador del metal está obligado a mover sus músculos de acuerdo con el ritmo de la cadena de montaje, pero su mente es relativamente libre. En el capitalismo cognitivo, se trata, precisamente, de la estandarización de los procesos cognitivos, y la actividad mental no puede ser separada o desviada del flujo de la información, ya que este flujo es, exactamente, la máquina cognitiva<sup>34</sup>.

Esta cuestión, subrayada por Berardi, me parecía fundamental. Además, Berardi cita, a continuación, un fragmento del texto de Félix Guattari, titulado “Máquina y estructura”, que se publicó en la revista *Change* en el año 1971<sup>35</sup>, donde la máquina es entendida como un “actor excéntrico” que viene desde fuera y que provoca un desplazamiento del sujeto transformándolo<sup>36</sup>. Berardi trae al frente que el capitalismo cognitivo sigue estando marcado por el deseo de aumentar la productividad, aunque la máquina no acelera las manos, sino la mente, hasta provocar un espasmo:

---

33 Warren Neidich, *Ibid.*

34 Franco “Bifo” Berardi, “The mind’s we”, *Ibid.*, 11.

35 El texto citado por Berardi se encuentra traducido al español, en Félix Guattari, *Psicoanálisis y transversalidad: crítica psicoanalítica de las instituciones*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 1976.

36 Franco “Bifo” Berardi, “The mind’s we”, *op.cit.*, 13. Me parece importante aclarar la conexión que Berardi encuentra entre el pensamiento de los neomarxistas, o los llamados “Operaistas”, y pensadores como Gilles Deleuze y Félix Guattari. A pesar de sus diferentes trayectorias, Berardi defiende que el pensamiento de sus colegas neomarxistas, como Virno, Lazzarato, Hardt o Negri, se encuentra en línea con el pensamiento de Lyotard, Foucault o Deleuze y Guattari: “mientras que el estructuralismo está basado en la noción de que la evolución del sujeto está gobernada por patrones internos, en la aproximación postestructuralista la composición social evoluciona debido a la interferencia de factores externos que entran en el espacio de subjetivación. No estructuras internas sino máquinas externas dan forma a los flujos moleculares sub-individuales, canalizándolos hacia unas formas de sensibilidad provisionales y siempre cambiantes”, en *Ibid.*, 12.



Cuando la energía cognitiva se convierte en la principal fuerza de producción, como la valorización demanda más y más productividad, el sistema nervioso del organismo es subyugado a la explotación acelerada, para hacer posible que la productividad aumente.

Guattari veía siempre la tecnología, en general, como un factor enriquecedor, de potenciación de la mente y liberación social. Pero las máquinas se entrelazan y conectan con la explotación capitalista, y esto está produciendo un efecto de sujeción, dirigido al continuo incremento de productividad y explotación.

Aquí llega el espasmo: el espasmo es el efecto de una violenta penetración de la explotación capitalista en el campo de las info-tecnologías, que están actuando obviamente en la esfera de la cognición, de la sensibilidad, y del inconsciente mismo. La info-aceleración invierte en la sensibilidad, y la vibración, inducida por la aceleración de la explotación nerviosa, es el espasmo, el efecto espasmódico<sup>37</sup>.

En la misma antología, encontramos una contestación de Jodi Dean, para quien el término *capitalismo cognitivo*<sup>38</sup> no es más que otra “versión académica del sueño *hacker* de abandonar la carne”<sup>39</sup> y reclama que no perdamos de vista la manufactura:

De algún modo, el término “capitalismo cognitivo” hace que el mundo parezca más inteligente de lo que es, como si la inteligencia hubiese reemplazado a la manufactura, cuando en realidad la manufactura fue expulsada de unos países a otros en busca de mano de obra más barata<sup>40</sup>.

Tiziana Terranova se situaba en una posición intermedia, aclarando que el término “capitalismo cognitivo” se refiere a que “el capitalismo no solamente explota la capacidad del cuerpo humano de ejecutar trabajo manual, repetitivo en la cadena de montaje sino de movilizar progresivamente sus capacidades cognitivas”<sup>41</sup>. Para Terranova, las psico-

---

37 *Ibid.*, 13.

38 Véase Jodi Dean, “Collective Desire and the pathology of the individual”, en Warren Neidich, *The psychopathologies of cognitive capitalism: Part one, op.cit.*, 69-87. Silvia Federici ha problematizado también este término, así como el trabajo inmaterial. En Silvia Federici, “El trabajo precario desde un punto de vista feminista”, *Sinpermiso*, 3 de enero, 2010, accesible en la web (consultada el 8 de octubre de 2019): <http://www.sinpermiso.info/textos/el-trabajo-precario-desde-un-punto-de-vista-feminista>

39 *Ibid.*, 69.

40 *Ibid.*, 70.

41 Véase Tiziana Terranova, “Ordinary pathologies of cognitive capitalism”, en Warren Neidich, *op.cit.*, 48.

patologías del capitalismo cognitivo, como el déficit de atención, la depresión, la ansiedad, el pánico, la fatiga o la adicción a internet, pueden ser entendidas como trastornos que provocan un cortocircuito en esa explotación de las capacidades cognitivas y “subrayan la naturaleza problemática de la incorporación de la máquina técnica o el capital fijo en el cuerpo del trabajo vivo”<sup>42</sup>. Con Terranova, descubrimos que había tenido lugar en Berlín la edición número 28 del *Festival Transmediale*, que llevaba por título *Capture All*. Las comisarias, Daphne Dragona y Kristoffer Gansing, escribían acerca del trabajo en la sociedad actual:

El trabajo en la era digital había sido previamente analizado bajo etiquetas como inmaterial, precario o trabajo gratuito. Hoy, el modo de organizar el trabajo parece haber alcanzado una nueva fase en la que el trabajo mismo está siendo externalizado hacia dominios tradicionalmente no asociados al trabajo. Esto no concierne únicamente a la nueva automatización del trabajo y a la idea de una “Industria 4.0” de disponibilidad ilimitada y altamente flexible, sino a una nueva especie de trabajador “inteligente” del que se espera que esté, siempre, optimizando el tiempo y los recursos. Ser un trabajador hoy significa estar “empleado” en muy diferentes escenarios: desde la infame rigidez de las plantas de la tecnología de los *iphones* o los “robots humanos”, en los almacenes de Amazon, al espacio de *co-working* de las *start ups*, con su café complementario, una lógica algorítmica y una constante monitorización, que forman ahora parte de cualquier entorno de trabajo.

Y añaden:

En una sociedad gobernada por algoritmos, estamos contribuyendo, más o menos conscientemente, a una permanente captura de la vida, en datos, debido a la inercia de cuantificarlo todo: el valor puede, ahora, ser potencialmente extraído de todo, y la productividad puede ser medida en todos los ámbitos de la vida. Esto redefine, en particular, la relación entre el trabajo y el juego, ya que las estructuras lúdicas y participativas son utilizadas con el propósito de hacer que la información personal sea rastreable, las relaciones sociales y los patrones de comportamiento reconocidos. (...) *Transmediale* 2015 se propone explorar los límites de la lógica invasiva de la cultura digital de CAPTURA TOTAL, su cuantificación del trabajo, el juego y la vida, y se pregunta por estilos de vida que resisten, frente al imperativo

---

42 *Ibid.*, 53.

del capitalismo digital de CAPTURA TOTAL<sup>43</sup>.

El festival llevaba a la Haus der Kulturen der Welt una exposición titulada *Time and Motion: Redefining Working Life*, donde participaban algunos de los artistas<sup>44</sup> incluidos en esta tesis. Las aportaciones de estos artistas, así como pensadorxs, críticos y comisarixs, invitaban a pensar cómo los trabajadores cognitivos y usuarios de facebook se inscribían en esta nueva temporalidad del 24/7 de disponibilidad ilimitada que Jonathan Crary analiza en *24/7. El Capitalismo al asalto del sueño*<sup>45</sup>, en una nueva sociedad gobernada por algoritmos. Algunos de los paneles abordaban las condiciones a las que se enfrentaban los trabajadores

---

43 Véase la web del *Festival Transmediale*, donde puede verse el texto original, en inglés, así como un amplio archivo de intervenciones (consultada el 30 de septiembre de 2019): <https://transmediale.de>

44 Se trataba de una edición especial de una exposición homónima, que había sido presentada en la FACT de Liverpool, en 2014. Los comisarios de la exposición, Mike Stubbs y Emily Gee, presentaban, en esta ocasión, el trabajo de artistas como Tuur Van Balen & Revital Cohen, Ellie Harrison, Tehching Hsieh, Sam Meech y Oliver Walker. En el proyecto curatorial presentad en FACT (Foundation for Art and Creative Technology), participaron más artistas, entre los que se encontraban también Harun Farocki o Andrew Norman Wilson. Véase Jeremy Myerson, Emily Gee, y Mike Stubbs, eds., *Time & motion: redefining working life*, Liverpool University Press, Liverpool, 2013.

45 Jonathan Crary define el 24/7 como una temporalidad promovida por el capitalismo, que se orienta hacia el consumo y la producción ilimitada, que se aparta de los ciclos de actividad y descanso propias de la especie humana. Como escribe Crary: "La temporalidad 24/7 es un tiempo de indiferencia, en el cual la fragilidad de la vida humana es cada vez más inadecuada y el sueño no es necesario ni inevitable. En relación con el trabajo, propone como posible e, incluso, normal, la idea de trabajar sin pausas, sin límites. Está en línea con lo que es inanimado, inerte o lo que no envejece. Como una exhortación publicitaria, decreta la absoluta disponibilidad y, por tanto, el carácter ininterrumpido de las necesidades y de su incitación, como también su insatisfacción perpetua." Véase Jonathan Crary, *24/7. El Capitalismo al asalto del sueño*, Ariel, Barcelona, 2015, 21. El mismo autor ha analizado las transformaciones acontecidas en nuestras formas de atender y escuchar. Véase: Jonathan Crary, *Suspensiones de la percepción, Atención, espectáculo y cultura moderna*, Akal, Tres Cantos, 2008.

de plataformas como Task Rabbit<sup>46</sup>, o Amazon Mechanical Turk<sup>47</sup>, que se inscriben en esta misma temporalidad.

Dentro del mismo festival, Judy Wacjman presentaba su libro *Pressed for Time: The acceleration of Life in Digital Capitalism*. Wacjman destacaba los paralelismos entre el trabajo digital, siguiendo a Tiziana Terranova<sup>48</sup>, hacia el que se enfocaba el festival de *Capture All*, y los debates que habían tenido lugar en los años setenta, en torno al trabajo doméstico. En aquel momento, las preocupaciones de los sociólogos giraban en torno al trabajo manual y a conceptos como explotación o alienación. Asimismo, con la aparición del trabajo de los servicios y la noción de “white collar”, como explica Wacjman, entraron en escena otros conceptos como trabajo emocional o afectivo. Arlie Hochschild fue una de las pioneras, como apunta la misma autora, a la hora de analizar aquellas nuevas formas de trabajo, que conllevaban una mercantilización de los afectos. Esta cuestión despertaba mi curiosidad y encontré entonces otra genealogía del trabajo inmaterial que me llevaba a los trabajos de

---

46 Task Rabbit es una plataforma que pone en contacto a usuarios o clientes que solicitan una tarea determinada, como montar muebles, limpiar, pintar, hacer mudanzas, y una fuerza de trabajo dispersa y flexible. En la web de Task Rabbit puede leerse “Únete a nuestro movimiento para revolucionar el futuro del trabajo”. Véase la web (última consulta 1 de octubre de 2019): <https://www.taskrabbit.com/careers>

47 Amazon Mechanical Turk es otra plataforma que pone en contacto una fuerza de trabajo global y distribuida dispuesta a realizar una serie de micro tareas virtuales, como rellenar encuestas, recoger datos, extraer información determinada de un recibo de compra o marcar objetos en una imagen, que pueden ser remuneradas hasta a 0,01 dólares por micro-tarea. En la web de Amazon Mechanical Turk leemos: “Accede una fuerza de trabajo global, a demanda, las 24/7”. Véase la web (consultada el 1 de octubre de 2019): <https://www.mturk.com/> También puede verse un listado de micro-tareas en (consultada el 1 de octubre de 2019): <https://worker.mturk.com>

48 Véase Tiziana Terranova, “Free Labour”, en Trebor Scholz, *Digital labor the internet as playground and factory*, Routledge, Londres, 2012.

C. W. Mills<sup>49</sup> y de Arlie Hochschild<sup>50</sup>, o a la reciente genealogía, elaborada por Kathi Weeks, sobre esta cuestión.<sup>51</sup>

Llegaba al *Festival Transmediale*, interesada por esta nueva conexión permanente que se produce entre el cuerpo y la tecnología, que diluye tiempos de trabajo y de no trabajo. Esta cuestión me dirigía entonces hacia los libros de Remedios Zafra<sup>52</sup>, y más tarde Marshall McLu-

---

49 En 1951 C. Wright Mills analizaba el paso de la sociedad industrial a la sociedad postindustrial. Mills escribe: "La gente de cuello blanco entró silenciosamente en la sociedad moderna". Véase C. Wright Mills, *White collar: The American middle classes*, Oxford University, Nueva York, 1951, 9. Siguiendo al autor, a principios del siglo diecinueve, la sociedad estaba formada mayoritariamente por pequeños emprendedores. En cambio, en 1940, casi un ochenta por ciento de la población pasa a trabajar para "un 2 o un 3% de la población que ahora posee un 40% o un 50% de la propiedad privada de los Estados Unidos", en *Ibid.*, 63. La clase de "cuello blanco" representa, para Mills, un declive de la clase trabajadora, que pasa a estar fragmentada y a ser inofensiva, asalariada y dependiente. El autor denuncia el cambio de mentalidad del trabajador: "Siempre es el hombre de alguien, de la corporación, de la armada; y se le ve como al hombre que nunca prospera. El declive del empresario libre y la emergencia del empleado dependiente en la escena americana se produce de un modo paralelo al declive de la independencia del individuo y la emergencia del pequeño hombre en la mente americana". En *Ibid.*, 12. La sociedad se convierte, siguiendo a Mills, en "una gran sala de ventas, un enorme archivo, un cerebro incorporado, un nuevo universo de la gestión y la manipulación". En *Ibid.*, 15. Además, Mills subraya la poca capacidad de agencia que le queda a una clase asalariada que pasa a depender de fuerzas que se encuentran fuera de su control: "su parálisis resulta en la más profunda apatía de los tiempos modernos". En *Ibid.*, 16.

50 En 1983, Hochschild retoma el trabajo donde lo deja Mills, inspirada por la idea de que avanzamos en un capitalismo que nos obliga a "vender nuestra personalidad", pero desplaza el foco hacia el trabajo emocional que realizan, sobre todo, las mujeres. No se trata ya de que la sociedad se haya convertido en una sala de ventas, sino de qué procesos se activan en ese trabajo, donde los límites no están tan claros. Hochschild identifica, en el día a día de las azafatas de vuelo, o de las vendedoras, una estrategia de gestión de las emociones que suele quedar oculta. Como resalta Weeks, al ser tradicionalmente privatizada y feminizada, el trabajo de cuidar de que los demás estén bien no es generalmente reconocido o valorado como trabajo, sino que se naturaliza y se entiende como algo espontáneo.

51 Weeks cita a Alisa de Re: "(...) cuando oigo sobre la feminización del trabajo, el trabajo afectivo o el trabajo inmaterial, me río: parece que están bromeando porque nosotras solíamos decir esas cosas durante los setenta, cuando imaginábamos que hay una forma de trabajo que no puede ser contada ni medida y aun así es lo que nos hace reproducir la fuerza de trabajo y permite que la producción material tenga lugar, algo sin lo que la producción inmaterial sería imposible". Kathi Weeks insiste en que la actitud solicitada actualmente a los trabajadores posfordistas es una de las cuestiones que más distingue el actual sistema de producción del sistema taylorista. Véase Kathi Weeks, "Life Within against work: affective labor, feminist critique, and post-fordist politics", *ephemera*, vol. 7, núm. 1, 2007, 233-249.

52 Remedios Zafra es una de las escritoras que más ha tratado esta nueva relación entre el ser humano, el capital y la tecnología. Véase Remedios Zafra, *Ojos y capital*, Edición consonni, Bilbao, 2015; *(H)adas: mujeres que crean, programan, prosumen*, teclean, 2016; o *Un cuarto propio conectado. (Ciber)espacio y (auto)gestión del yo*, Fórcola Ediciones, Madrid, 2000.

han<sup>53</sup>, Éric Sadin<sup>54</sup>, o Santiago Alba Rico<sup>55</sup>, y se conectaba con las exposiciones *Retratos de Multitud*<sup>56</sup> (2018) de Natalie Bookchin, *+humanos*<sup>57</sup> (2018) o *24/7. Conectados*<sup>58</sup> (2017).

Habían dejado de preocuparme muchas de las cuestiones planteadas por los *operaistas* y me interesaban mucho más los análisis de Anselm Jappe, quien reclamaba la necesidad de problematizar más el trabajo abstracto que el trabajo inmaterial<sup>59</sup>. Jappe hacía una relectura de Marx, incidiendo en el proceso de indiferenciación que se produce, a través del valor, donde el tiempo y el trabajo entran en equivalencia y pasan a ser intercambiables a través de la forma dinero<sup>60</sup>. Me parecía que estas cuestiones, que

---

53 Marshall McLuhan, *Understanding media*, Sphere Books, Londres, 1969.

54 Véase Éric Sadin, *La humanidad aumentada: La administración digital del mundo*, Caja Negra, Buenos Aires, 2018.

55 Véase Santiago Alba Rico, *Ser o no ser (un cuerpo)*, Seix Barral, Barcelona, 2017.

56 Comisariada por Montse Romaní, *Retratos de Multitud. Natalie Bookchin*. (Celebrada en La Virreina Centre de la Imatge, en Barcelona, del 3 de marzo al 27 de mayo de 2018). Véase la web (consultada el 10 de octubre de 2019): <http://ajuntament.barcelona.cat/lavirreina/es/exposiciones/retratos-de-la-multitud/231>

57 Vi esta exposición en 2018 en el CCCB de Barcelona. Estaba comisariada por la artista Catherine Kramer, aunque la exposición siguió creciendo y fue llevada a Roma, con nuevos artistas y comisariada por Valentino Catricalà. En esta exposición, que incidía en la interacción humana con las máquinas, pudimos ver la obra *Whose utopia* de Cao Fei, que hemos incluido en el último capítulo de esta tesis. Para más información, véase la web (consultada el 10 de octubre de 2010): <https://www.cccb.org/es/itinerancias/ficha/-humanos/228374>

58 La comisaria de la exposición, Luisa Espino, presentaba así la exposición de Centro Centro: "Cada vez resulta más complicado establecer un límite claro, de lugar y de tiempo, entre nuestra vida y el trabajo. Esta separación saltó por los aires con la llegada de Internet a nuestros hogares y a nuestros pequeños teléfonos inteligentes. Un dato decisivo nos lo da la arquitecta e historiadora Beatriz Colomina al rescatar una estadística publicada por *The Wall Street Journal* en 2012 donde se afirma que el 80% de los jóvenes profesionales de Nueva York trabajan desde la cama". Véase la web (consultada el 10 de octubre de 2019): <https://www.centrocentro.org/exposicion/247-conectados>

59 Jaime Vindel me recomendaba el texto de una ponencia de Jappe, titulado "¿Trabajo abstracto o trabajo inmaterial?", donde el autor trata esta cuestión. El texto puede encontrarse en la web (consultada el 15 de octubre de 2019): <https://marxismocritico.com/2016/10/03/trabajo-abstracto-o-trabajo-inmaterial>. Véase también la web del CSIC (consultada el 15 de octubre de 2019): <http://cchs.csic.es/es/event/4a-sesion-curso-horizonte-crisis-alla-fetichismo-mercancia-civilizacion-trabajo-su/>

60 Anselm Jappe ofrecía un acercamiento a los análisis de Marx. Véase Anselm Jappe, *Las aventuras de la mercancía*, Pepitas de calabaza, Logroño, 2016 o Anselm Jappe y Robert Kurz, *El absurdo mercado de los hombres sin cualidades*, Pepitas de Calabaza, Logroño, 2014.



enlazaban con las lógicas de captura, anteriormente apuntadas, debían tener presencia en la tesis. No encontraba aún el modo de articular mi interés por el afecto con el tiempo y el trabajo, y pasé algún tiempo leyendo sobre el afecto: entrando con Deleuze, en su relectura de Spinoza<sup>61</sup>, consultando algunas tesis que se habían leído recientemente en la Facultad de Bellas Artes<sup>62</sup> y echando mano de algunas antologías como *The affective turn*<sup>63</sup> o *The affect theory reader*<sup>64</sup>, que invitaban a desplazar la atención hacia un cuerpo atravesado por intensidades<sup>65</sup>. En “An inventory of shimmers”, Gregory J. Seigworth y Melissa Gregg decían del afecto:

El afecto se encuentra en las intensidades que pasan de cuerpo a cuerpo (humano, no humano, parte-cuerpo, y de otras formas), en las resonancias que circulan por, entre, y a veces se pegan a

-----  
61 Deleuze escribe: “En resumen: si somos spinozistas, no definiremos algo ni por su forma ni por sus órganos y funciones, ni como substancia o sujeto. Empleando términos de la Edad Media, o también de la geografía, lo definiremos por *longitud* y *latitud*. Un cuerpo puede ser cualquier cosa, un animal, un cuerpo sonoro, un alma o una idea, un corpus lingüístico, un cuerpo social, una colectividad. Llamamos longitud de un cuerpo cualquiera al conjunto de relaciones de velocidad y de lentitud, de reposo y de movimiento entre partículas (...) Llamamos latitud al conjunto de los afectos que satisfacen un cuerpo en cada momento, esto es, los estados intensivos de una *fuerza anónima* (fuerza de existir, poder de afección). De este modo, establecemos la cartografía de un cuerpo. El conjunto de las longitudes y las latitudes constituye la Naturaleza, el plan de inmanencia o de consistencia siempre variable, incesantemente revisado, compuesto, recompuesto por los individuos y las colectividades”. Véase, Gilles Deleuze, *Spinoza: filosofía práctica*, Tusquets, Barcelona, 1984, 155.

62 Mi investigación arrancaba justo cuando acababan de leerse las tesis de Ana Pol Colmenares, “Poéticas desde el trauma y los afectos: articulaciones de otras voces [auto]biográficas “entre”-guerras” y de Diego del Pozo Barriuso, “Dispositivos artísticos de afectación: las economías afectivas en las prácticas artísticas actuales”, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 2015.

63 Véase Patricia Ticineto Clough y Jean Halley, eds., *The affective turn*, Duke University Press, Durham, 2007.

64 De esta antología nos interesaron especialmente las contribuciones de Patricia Clough, “The affective turn. Political economy, biomedicine and bodies” (206-225), de Anna Gibbs, “Sympathy, synchrony and mimetic communication” (186-205), de Sara Ahmed, “Happy objects” (29-51) y de Laurent Berlant, “Cruel optimism” (93-117), en Melissa Gregg y Gregory J. Seigworth, eds., *The affect theory reader*, Duke University Press, Durham, 2010.

65 Véase también la genealogía que la profesora Jo Labanyi hace de los afectos, en una conferencia titulada “Pensar los afectos”, en el MACBA, disponible en la web (consultada el 9 de octubre): <https://www.cccb.org/es/multimedia/videos/pensar-los-afectos/223394>

los cuerpos y a los mundos (...)»<sup>66</sup>.

Asimismo, encontré muy útiles los trabajos de Laurent Berlant<sup>67</sup> o la antología titulada *The timing of affect*, donde Marie Louise Angerer planteaba lo siguiente:

Si la percepción del mundo tiene lugar antes que toda conciencia, ¿unx puede preguntarse, finalmente, qué significa este “antes que la conciencia” - ¿es un inconsciente o más bien un no-consciente? ¿Quién baila cuando bailan lxs bailarinxs? ¿Quién se mueve cuando los cuerpos procesan estímulos? Para Freud, la noción de pulsión fue un concepto transicional que establecía un puente entre la división entre lo somático y lo mental. Pienso que hoy, por varias razones, es posible reemplazar la noción de pulsión con la de afecto para obtener un concepto transicional similar. Pero como explico en mi teoría del *dispositivo* afectivo, este concepto es uno que ya no sigue el movimiento de la pulsión (por el Otro) pero que, poniendo el foco sobre el movimiento, el intervalo, y la plasticidad, lleva a sorprendentes paralelismos (sincronizaciones) entre lo socio-político y lo somático. (...) Bajo esta perspectiva, los cerebros, los cuerpos, lxs bailarines, las multitudes, e incluso los mercados financieros pueden ser entendidos como campos de movimiento con diferentes tiempos (timings)<sup>68</sup>.

Me interesaba mucho esa conexión que plantea Angerer entre lo político y lo somático, así como esa forma de entender los cuerpos, las multitudes o los mercados financieros como campos de movimiento. Llevaba ya un tiempo poniendo el foco en el cuerpo de lxs trabajadorxs que aparecían en muchas de las representaciones del trabajo: en los ges-

---

66 Y añaden: “Afecto, en su forma más antropomórfica, es el nombre que damos a esas fuerzas -fuerzas viscerales bajo, junto, o generalmente un conocimiento consciente otro, fuerzas vitales que insisten más allá de la emoción, -que pueden servir para dirigirnos hacia el movimiento, hacia el pensamiento y la extensión, que pueden del mismo modo suspendernos (...) o que pueden dejarnos abrumados por la aparente intractabilidad del mundo. De hecho, el afecto es la prueba persistente de la, nunca menos que abierta, inmersión en y entre las obstinaciones y los ritmos mundos, tanto sus rechazos como sus invitaciones”. Véase Melissa Gregg y Gregory J. Seigworth, eds., *The affect theory reader*, Duke University Press, Durham, 2010.

67 Haremos referencia al trabajo de Berlant más adelante, sobre todo en relación al análisis que la autora hace de la película *Rosetta* (1999), de los hermanos Jean-Pierre y Luc Dardenne. Véase Laurent Berlant, *Cruel optimism*, Duke University Press, Durham, 2011.

68 Véase “Affective knowledge” en Marie-Louise Angerer, Bernd Bösel, Michaela Ott, eds., *Timing of affect. Epistemologies, aesthetics, politics*, Diaphanes, Zurich, 2015, 117. En este artículo, Marie Louise Angerer subraya el aspecto temporal del afecto: “el intervalo (al que Bergson se refería como “zona de sensación”) ha ganado importancia, tanto en relación a las definiciones del afecto y la actividad neuronal del cerebro como a la temporización de los medios tecnológicos digitales”. Véase *Ibid*, 104.



tos, los movimientos y los ritmos. La lectura que Gerald Raunig hacía de la película de Claude Faraldo, *Themroc* (1973), suponía un punto de inflexión: su análisis incidía en que el ritmo de la fábrica fordista podía detectarse en las sincronizaciones y en las secuencias de movimientos que los protagonistas de la película realizan fuera de la fábrica<sup>69</sup>. A partir de este momento, fuimos intensificando el foco, no solamente sobre el tiempo, sino sobre los ritmos. Durante esta fase me nutrí de una lectura mucho más interdisciplinar, que incluía a E.P. Thompson<sup>70</sup>, Michel Foucault<sup>71</sup>, John Cage<sup>72</sup>, Kodwo Eshun<sup>73</sup>, Oliver Sacks<sup>74</sup> o Franco “Bifo” Berardi<sup>75</sup>. Otros autores ofrecían una visión del tiempo y de la aceleración moderna muy intrincada con los desarreglos afectivos, como Harmut Rosa<sup>76</sup> o Lothar Baier<sup>77</sup>, mientras que Darian Leader establecía paralelismos entre las demandas productivas de la sociedad actual y el aumento

---

69 Gerald Raunig, *Mil máquinas: breve filosofía de las máquinas como movimiento social*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2008.

70 E.P. Thompson analizaba cómo el tiempo de la producción se había ido infiltrando en la vida cotidiana desde el siglo XII hasta finales del siglo XIX. Véase E.P. Thompson, “Time, work-discipline, and industrial capitalism”, *Past & Present*, vol. 38, núm. 1, diciembre, 1967, 56–97, <https://doi.org/10.1093/past/38.1.56>

71 De Michel Foucault nos interesó la parte que dedica a los “cuerpos dóciles”, donde pone el foco en la reticulación temporal a la que se ven sometidos los soldados y los trabajadores en las sociedades disciplinarias. Véase Michel Foucault, *Vigilar y Castigar*, Siglo Veintiuno Editores, México D. F., 2018.

72 Véase John Cage, *Escritos al Oído*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia y Fundación Caja Murcia, Murcia, 1999.

73 Véase Kodwo Eshun, *Más brillante que el sol: Incursiones en la ficción sónica*, Caja Negra, Buenos Aires, 2008.

74 Véase Oliver Sacks, *Musicofilia: Relatos de la música y el cerebro*, Anagrama, Barcelona, 2018.

75 Véase Franco “Bifo” Berardi, *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*, Caja Negra, Buenos Aires, 2017.

76 Véase Harmut Rosa, *Alienación y aceleración: Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*, Katz, Madrid, 2016.

77 Véase Lothar Baier, *Pas le temps! Traité sur l'accélération*, Actes Sud, Arles, 2002.

del trastorno bipolar<sup>78</sup>. La lectura de Mark Fisher supuso otro punto de inflexión en esta tesis. Fisher articulaba determinados trastornos afectivos, como la depresión o el síndrome del *burnout*, con las temporalidades que acompañan a los nuevos modos de producción<sup>79</sup> y con la incertidumbre a la que se ven sometidas las trabajadoras, en un sistema cada vez más flexible y más orientado hacia el corto plazo. En “Deprivatizing anxiety”, Fisher define así el paso del fordismo al posfordismo:

El neoliberalismo pasó rápidamente a asociar las fábricas Fordistas y la estabilidad y la seguridad de la democracia social con el aburrimiento, la predicción y la burocracia descendente. En su lugar, el neoliberalismo ofreció entusiasmo e imprevisibilidad -pero la contrapartida de estas nuevas condiciones fluidas fue, y sigue siendo, la ansiedad perpetua. La ansiedad es el estado emocional que se corresponde con la precariedad (económica, social, existencial), que la gobernanza neoliberal ha normalizado<sup>80</sup>.

Fisher utiliza la palabra *twitching* para referirse a un estado nervioso, una especie de inquietud crónica, en la que no parece posible encontrar reposo: esta inquietud está provocada por la expansión del trabajo<sup>81</sup> y

---

78 Véase Darian Leader, *Estrictamente bipolar*, Sexto Piso, Madrid, 2015. Aurora Fernández Polanco y Antonio Ferreira me recomendaban este libro, tras una conferencia de César Rendueles en las *Jornadas de la Imagen del CA2M* en 2017 a la que yo no pude asistir, accesible en la web (consultada el 15 de octubre de 2019): <https://www.youtube.com/watch?v=DmnqcFcX420>

79 Para Fisher, el tiempo de trabajo y de no trabajo, que estaban claramente separados en la fábrica fordista, empiezan a confundirse, cuando la cadena de montaje fordista se transforma en “flujo informativo”: “La vida y el trabajo, entonces, se vuelven inseparables. El capital persigue al sujeto hasta cuando está durmiendo. El tiempo deja de ser lineal y se vuelve caótico, se rompe en divisiones puntiformes. El sistema nervioso se reorganiza junto a la producción y la distribución. Para funcionar y ser un componente eficiente de la producción en tiempo real, es necesario desarrollar la capacidad de responder frente a eventos imprevistos; es necesario aprender a vivir en condiciones de total inestabilidad o (feo neologismo) “precariedad”. El período de trabajo no alterna con el de ocio, sino con el de desempleo. Lo normal es pasar por una serie anárquica de empleos de corto plazo que hacen imposible planificar el futuro”. Véase Mark Fisher, *Realismo capitalista: ¿no hay alternativa?*, op.cit., 2016.

80 Fisher empieza este texto citando otro artículo titulado “We are all very anxious” del Instituto de la Conciencia Precaria (Institute of Precarious Consciousness) desde donde se defiende que “cada fase del capitalismo se organiza en torno a un afecto particular”, que en el caso del fordismo coincidía con el aburrimiento y en la sociedad neoliberal actual con la ansiedad. Mark Fisher, “Deprivatizing anxiety”, en Warren Neidich, ed., op.cit., 367.

81 Aquí Fisher se refiere a la expansión de la categoría del trabajo y a una libidinización del trabajo.

es amplificada por las tecnologías conectivas<sup>82</sup>. Como apunta Fisher, la urgencia por mirar la pantalla del móvil para ver si hemos recibido mensajes, es una compulsión comparable a rascarse de forma incontrolada una picadura que empeora cada vez que la tocamos<sup>83</sup>. Me interesaba también la lectura que Fisher hacía de la flexibilidad:

La “rigidez” de la línea de producción fordista dio pie a una nueva “flexibilidad”, un término por sí mismo capaz de enviar frías señales de alarma a través de la espina dorsal de cualquier trabajador de hoy en día<sup>84</sup>.

Me atraía esa noción del tiempo, como algo que puede recorrer el cuerpo y transformarse en un escalofrío. Su metodología<sup>85</sup> no era nueva para mí, puesto que veníamos trabajando de un modo cercano, en los grupos del I+D en los que he participado en los últimos años<sup>86</sup>, pero me animé a incorporar muchas más películas en mi proceso de investigación. Además, Fisher me llevó hacia otras lecturas que han calado también en esta tesis, como *La Corrosión del Carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo* de Richard Sennet<sup>87</sup>, *Non Stop Inertia*

---

82 Mark Fisher, *op.cit.*, 369.

83 Mark Fisher, *op.cit.*, 371.

84 Mark Fisher, “6 de octubre de 1979: no te comprometas con nada”, en *Realismo capitalista*, *op. cit.*

85 Fisher cruzaba sus reflexiones con análisis de películas de *gangsters* italoamericanos de los setenta y los noventa, como *El Padrino* (1972) de Francis Ford Coppola o *Heat* (1996), de Michael Mann, distribuida en latinoamérica como *Fuego contra Fuego*

86 En 2015 me incorporaba al grupo *Visualidades críticas: reescritura de las narrativas a través de las imágenes* (HAR2013-43016P), y posteriormente al grupo *Visualidades críticas: ecologías culturales e investigaciones del común* (HAR2017-82698-P), cuyo IP es Aurora Fernández Polanco.

87 Sennet proponía en *La Corrosión del Carácter* un acercamiento a las transformaciones del trabajo desde las diferentes experiencias laborales vividas por un padre y un hijo, donde se percibe cómo la vida pasa de estar orientada hacia el largo plazo y estar marcada por un “nada a largo plazo”. Véase Richard Sennet, *La Corrosión del Carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*, Anagrama, Barcelona, 2006.

de Ivor Southwood<sup>88</sup>, *Dead Man Working*, de Carl Cedestrom y Peter Fleming<sup>89</sup>, o el trabajo de Nina Power<sup>90</sup>.

La precariedad ha sido otra de esas zonas conceptuales por las que hemos transitado. En 2018 tenía lugar en Bilbao el “Congreso Internacional Prekariart”<sup>91</sup>, donde se trataron cuestiones relativas a la precariedad en las prácticas artísticas y en la vida de lxs artistas<sup>92</sup>. El congreso estaba organizado por el grupo de investigación Prekariart, de la Universidad del País Vasco, del que forma parte Arturo Cancio<sup>93</sup>. En el congreso participaban como ponentes María Ruido y Pascal Gielen, cuyos trabajos habíamos también seguido, mientras que yo presentaba una comunicación que articulaba las nociones de tiempo, encogimiento y precariedad.

Han tenido también un peso fundamental, en el proceso de investigación, otros proyectos curatoriales, como el proyecto noruego *Living labor*<sup>94</sup>, que articulaba una serie de ensayos con la exposición “Arbeits-

---

88 Ivor Southwood escribe desde su propia experiencia como empleado y desempleado intermitente, utilizando el término “inercia non-stop” para referirse a la dinámica frenética y al mismo tiempo paralizante por la que se ven afectadxs muchxs trabajadorxs en la época neoliberal. Véase Ivor Southwood, *Inertia non-stop*, London, Zero Books, 2011.

89 Véase Carl Cedestrom y Peter Felming, *Dead man working*, Zero books, Londres, 2012.

90 Véase Nina Power, *One dimensional woman*, Zero Books, Hants, 2009.

91 El Congreso tuvo lugar en enero del 2018. Las ponencias están recogidas en Concepción Elorza, Arturo Cancio, Beatriz Cavia. *Trabajo en arte contemporáneo: precariedad y alternativas*, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, Bilbao, 2018.

92 Véase la web del grupo de investigación (consultada el 2 de agosto de 2019): <http://prekariart.org>

93 Arturo Cancio publicaría, más tarde, una tesis que exploraba las relaciones entre arte y precariedad. Allí, Cancio denunciaba que, “a pesar del valor que la sociedad y las instituciones otorgan al arte, la gran mayoría de las personas que realizan una actividad artística profesional no reciben una compensación justa o equilibrada, que les permita llevar una vida digna”. Véase, Arturo Cancio Ferruz, tesis doctoral, “Arte Y Precariedad. Nociones, Preceptos, Apegos, Contextos, Experiencias”, Facultad de Bellas Artes, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2018. <<http://hdl.handle.net/10810/26679>>.

94 El libro publicado en Sternberg Press recoge una serie de contribuciones que se articulan con las recientes transformaciones del trabajo en la sociedad noruega. Véase Milena Hoegsberg y Cora Fisher, *Living labor*, Sternberg Press, Berlín, 2013.

tid”<sup>95</sup>, que tuvo lugar en Oslo en 2013. En uno de los artículos, titulado “New Concepts of Work and Time”, Annete Kamp escribía acerca de la temporalidad “just in time” y de los procesos de sincronización, de desincronización *vis-à-vis*, y de una “sincronización flexible”, que interfieren, cada vez más, en la vida privada, y que provocan una serie de dilemas y conflictos temporales que deberemos ser capaces de resolver, mediante una auto-gestión del tiempo<sup>96</sup>. Junto a estos ensayos, aparecían imágenes de la película *Forgotten Space* (2010), de Allan Sekula y Noël Burch, una serie fotográfica de Sharon Lockhart<sup>97</sup>, así como fotografías de archivo de trabajadoras, en la fábrica o en la oficina. En Madrid, podíamos ver la exposición colectiva titulada *Trabajo* (2018), en el espacio ABM Confecciones en Vallecas<sup>98</sup>. En Barcelona, visitábamos la exposición individual, titulada *One Year Women’s Performance* (2018), de la

---

95 Se trata de una antología de textos que se articulaba con la exposición *Arbeidstid*, y que tuvo lugar en el Henie Onstad Arts Center de Oslo, en 2013. El término noruego *arbeidstid* expresa el tiempo que se pasa trabajando. Puede verse un breve recorrido en la web (consultada el 10 de octubre de 2019): [https://www.youtube.com/watch?v=AUMXMrEp\\_DE](https://www.youtube.com/watch?v=AUMXMrEp_DE)

96 Aquí la cita completa: “El JIT puede ser considerado como un motor estableciendo regímenes temporales que intensifican el foco sobre el momento. Al mismo tiempo, éste indica que la globalización, la externalización, etc., crean una necesidad significativa de coordinar a través de diferentes cadenas de producción, igual que un mayor grado de orientación hacia el cliente conlleva una necesidad de sincronización, y por ello, una nueva estructuración temporal de nuestro trabajo. Además, esta sincronización debe ser siempre improvisada de acuerdo con las necesidades del momento. El continuo aumento de la individualización y la consecuente desincronización *vis-à-vis* aumentando las demandas de una coordinación a través de contextos globales -una especie de sincronización flexible- creará dilemas que deben ser resueltos a través de nuestra auto-gestión del tiempo. El trabajo está fundiéndose o interfiriendo cada vez más con los ritmos de la vida privada.” Véase Annete Kamp, “New Concepts of Work and Time”, en Milena Hoegsberg y Cora Fisher, *op.cit.*, 129-143.

97 En *Arbeidstid* participaron artistas como Allan Sekula y Noël Burch, con *Forgotten Space* (2010) o Sharon Lockhart, *Stanley “Tom” Durrell, Tinsmith* (2008) con una serie de fotografías que retratan los *tuppers* y utensilios que lxs trabajadorxs utilizan en el trabajo para comer.

98 Participaron en la exposición Edward Andrews, Democracia o José Enrique Mateo León con Josu Larrañaga, entre otros artistas. Véase más info en la web de ABM (consultada el 10 de octubre de 2010): <https://es-la.facebook.com/abm.confecciones/> Véase el texto que acompañaba a la exposición puede verse en youtube (última consulta 10 de octubre): <https://www.youtube.com/watch?v=oC5v6SSJOyM>

artista Raquel Frieria<sup>99</sup> o la exposición comisariada por Georges Didi-Huberman, *Insurrecciones*<sup>100</sup> (2018). En esta misma ciudad, se celebraba una exposición colectiva, titulada *iPerder el tiempo y encima procurarse un reloj para este propósito!*<sup>101</sup>. Se trataba de un proyecto comisariado por Clàudia Elies y Marc Mela, que recogía la obra de una serie de artistas para abrir reflexiones en torno al tiempo, tal y como es entendido en la sociedad del valor<sup>102</sup>. Nos interesó especialmente la exposición *Nervous Systems: quantified life and the social question*<sup>103</sup> (2016), que retoma esas lógicas de captura de una corporeidad cada vez más conectada y más permeable al capital, donde conocimos el trabajo de Julien Prévieux<sup>104</sup>.

Sabemos que la tesis presentada ha crecido y se ha escrito a partir de las imágenes, pero este proceso ha ido siempre acompañado de seminarios, de conversaciones y, sobre todo, de mucha lectura. Estas páginas pretenden dar cuenta, no tanto de todo ese trabajo de lectura realizado, sino de las rutas, las idas y venidas, y de todos esos saberes que han sido, de algún modo, absorbidos e incorporados a esta tesis.

---

99 Esta exposición, comisariada por Valentí Roma proponía una relectura de *The One Year Performance* de Tehching Hsieh, centrándose en el trabajo de los cuidados realizados por mujeres. Una pantalla mostraba el vídeo de la performance de Hsieh en el exterior de la sala, acentuando lo que íbamos a encontrar el interior: autorretratos de doce mujeres que habían accedido a fichar en un reloj y a fotografiarse cada vez que realizaran su habitual trabajo doméstico o de los cuidados. Véase (consultada el 10 de octubre de 2019): <http://ajuntament.barcelona.cat/lavirreina/es/exposiciones/one-year-womens-performance-2015-2016/223>

100 En esta exposición había también algunas prácticas artísticas relacionadas con el trabajo. Véase (consultada el 10 de octubre de 2010): <https://www.museunacional.cat/es/insurrecciones>

101 No llegué a visitar esta exposición, por lo que debo agradecer a Jaime Vindel que me facilitara un catálogo de la misma. El catálogo puede consultarse en (consultada el 10 de octubre de 2010): [https://issuu.com/canfelipa/docs/publicacio\\_issuu](https://issuu.com/canfelipa/docs/publicacio_issuu) /Véase también noticia en la web (última consulta el 10 de octubre de 2010): <https://www.elperiodico.com/es/entre-todos/20190315/christina-schultz-es-importante-hacer-cosas-que-parecen-imposibles-7356409>

102 Véase Claudia Elies y Marc Mela, *Perder el tiempo y encima procurarse un reloj para este propósito*. (Celebrada en Centre Cívic Can Felipa, 12 febrero de 2019 a 13 de abril de 2019). Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Centre Cívic Can Felipa, 2019.

103 Comisariada por Stephanie Hankey, Marke Tuszynski y Anselm Franke, (Celebrada entre el 11 de marzo y 9 de mayo de 2016 en la Haus der Kulturen der Welt, Berlín).

104 Véase el catálogo: Anselm Franke, Stephanie Hankey, Marek Tuszynski y Haus der Kulturen der Welt Berlin, eds., *Nervous systems: Quantified life and the social question*, Haus der Kulturen der Welt, Berlín, 2016.



## Pensar con imágenes.

¿Cómo podemos mostrarles el napalm en acción? ¿Y cómo podemos mostrarles el daño causado por el napalm? Si les mostramos fotos de daños causados por el napalm cerrarán los ojos. Primero cerrarán los ojos a las fotos; luego cerrarán los ojos a la memoria; luego cerrarán los ojos a los hechos; luego cerrarán los ojos a las relaciones que hay entre ellos. Si les mostramos una persona con quemaduras de napalm, heriremos sus sentimientos. Si herimos sus sentimientos, sentirán como si hubiésemos probado el napalm sobre ustedes, a su costo. Solo podremos darles una débil demostración de cómo funciona el napalm.

Este es el texto que Farocki dice, mirando a cámara, en su película *El fuego inextinguible* (1969). Para Didi-Huberman, Farocki presenta, en esta secuencia, una “aporía para el pensamiento o, para ser más precisos, una aporía para el pensamiento de la imagen”<sup>105</sup>. Farocki sabe que no puede mostrar las imágenes de las víctimas del napalm, si quiere que el espectador se mantenga receptivo, pero como apunta Didi Huberman, el cineasta alemán logra resolver la aporía con un solo gesto: tras pronunciar estas palabras, su mano izquierda sale del plano para coger un cigarrillo y quemarse la piel, mientras la voz en off dice: “Un cigarrillo quema a 200 grados. El napalm quema a 1700 grados”.



---

<sup>105</sup> Georges Didi Huberman, “Cómo abrir los ojos”, en Harun Farocki, *Desconfiar de las imágenes*, Caja Negra, Buenos Aires, 2013, 20.

Sobre esta acción de Farocki, Didi-Huberman escribe:

Comparar –eso es precisamente lo que Harun Farocki tenía en mente con esta quemadura autoinflingida. Me parece que este gesto no era tanto una “metáfora” (...) sino más bien una coreografía de comparación dialéctica. O incluso una metonimia, si uno considera a esta herida puntual como un único píxel de lo que Jan Palach tuvo que sufrir en su cuerpo entero<sup>106</sup>.

De lo dicho hasta ahora, nos interesan especialmente dos cuestiones. Por un lado, nos parece que Farocki evita la mirada frontal para permitir que los espectadores y espectadoras puedan entrar de un modo más oblicuo, y sin cerrar los ojos, en la cuestión que el artista quiere tratar. Por otro lado, nos interesa la forma que Didi-Huberman tiene de abordar las imágenes:

Ciertamente no existe una sola imagen que no implique, simultáneamente, miradas, gestos y pensamientos. Dependiendo de la situación, las miradas pueden ser ciegas o penetrantes; los gestos, brutales o delicados; los pensamientos, inadecuados o sublimes. Pero sea como sea, no existe tal cosa como una imagen que sea pura visión, absoluto pensamiento o simple manipulación. Es especialmente absurdo intentar descalificar algunas imágenes bajo el argumento de que aparentemente han sido “manipuladas”. Todas las imágenes del mundo son el resultado de una manipulación, de un esfuerzo voluntario en el que interviene la mano del hombre (incluso cuando esta sea un artefacto mecánico). (...) La cuestión es, más bien, cómo determinar, cada vez, en cada imagen, qué es lo que la mano ha hecho exactamente, cómo lo ha hecho y para qué, con qué propósito tuvo lugar la manipulación. Para bien o para mal, usamos nuestras manos, asestamos golpes o acariciamos, construimos y destruimos, damos o tomamos. Frente a cada imagen, lo que deberíamos preguntarnos es cómo (nos) mira, cómo (nos) piensa y cómo (nos) toca a la vez.

A menudo, es un pequeño gesto, que dura apenas unos segundos, el que sirve a Didi-Huberman para abrir una vía de reflexión sobre una realidad mucho más compleja. Esta tesis propone más de setenta casos de estudio. Son imágenes, fotografías, vídeos, experiencias que (nos) miran, nos (piensan) y (nos) tocan a la vez, siguiendo a Didi-Huberman. Con frecuencia, es un ritmo aislado o un gesto, que aparece en una determinada escena, el que hace detonar el discurso. La tesis propone entrar, en todos estos casos, a partir de algo puntual, que puede ser entendido, también, como un pequeño píxel de una realidad mucho más compleja. Nos parece que la tarea de elaborar una crítica del trabajo en la época neoliberal puede beneficiarse

-----  
106 *Ibid.*, 20.



de esta mirada, más oblicua, que ofrecen las elaboraciones artísticas. Esperamos que los casos seleccionados inviten a lxs lectorxs de esta tesis a seguir mirando. Más que a cerrar los ojos, a entornarlos.

Aunque hemos tomado como paradigma la figura de Georges Didi-Huberman, la bibliografía es extensa, como se puede comprobar en los proyectos en los que he participado con mi tutora<sup>107</sup>. En el último libro, titulado *Visualidades Críticas y Ecologías Culturales*, Jaime Vindel escribía:

Las imágenes aparecen así como punto nodal en torno al cual se despliegan de modo alegórico los relatos de la historia, pero también como entidades singulares que condensan y *puntúan* esas narraciones, cargándolas de afectos, excesos y desviaciones que les otorgan nuevas significaciones.

Las “visualidades críticas” a las que aquí aludimos remiten por tanto a esa instancia en la que las imágenes sitúan en un lugar crítico las visiones hegemónicas de la Historia, abriendo la oportunidad (kairos) para explorar otros trazos de su canción<sup>108</sup>.

En 2015 participé, junto con Aurora Fernández Polanco y Alejandro Simón, en un seminario de Silva Maglioni y Graeme Thompson, dentro del contexto de las Jornadas de la Imagen, celebradas en el CA2M en 2016. Silvia y Graeme nos invitaban a sentarnos alrededor de una mesa camilla, con mantel de terciopelo rojo, para leer el “Dark Matter Cinema Tarot”. Se trataba de un tarot formado por imágenes de la historia del cine. Una persona elegía varias cartas al azar, y entonces procedíamos a mirarlas juntas y a cargarlas de sentido. Elijo este seminario como apunte de una metodología experimental que propone herramientas, afines a las nuestras, para pensar con las imágenes. Hacer preguntas al “Dark Matter Cinema Tarot” de Maglioni y Thompson era, como explicaban los artistas, un modo de “abrir nuevos canales de percepción infra-subjetiva que contenga diferentes dominios de interrogación y experiencia personal”, al tiempo que “desentrañar narrativas alternativas”<sup>109</sup>.

---

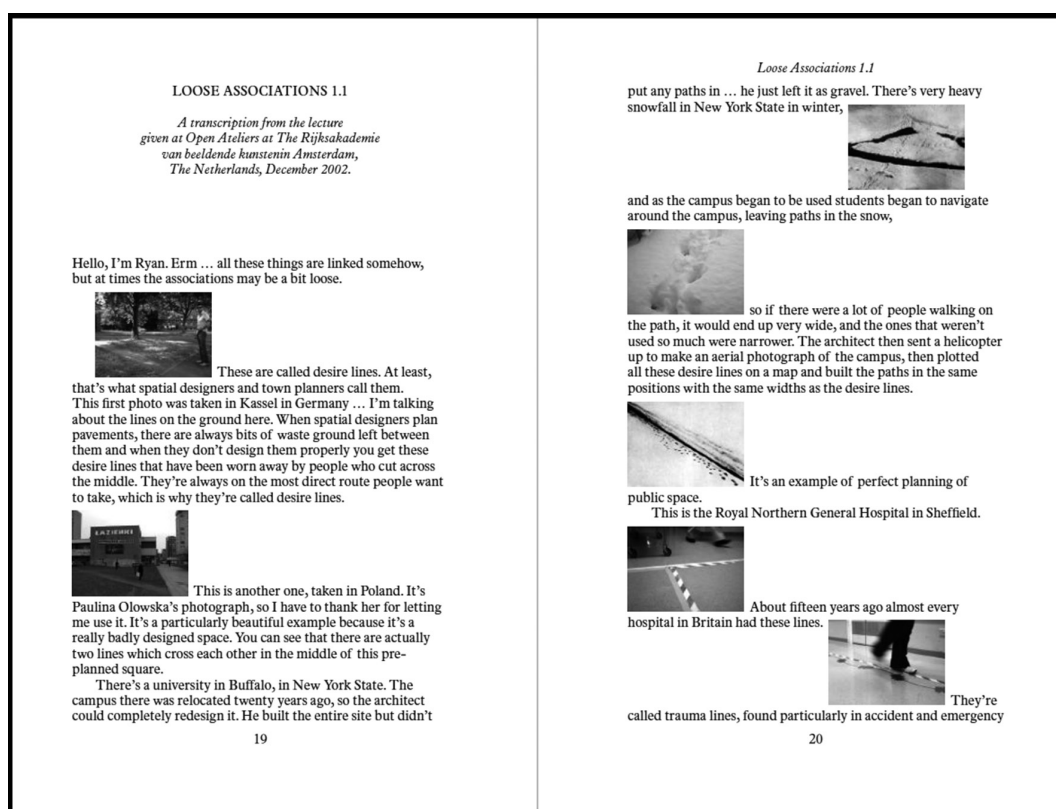
107 Puede consultarse la revista Re-visiones, dentro del marco del proyecto I+D financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, *Visualidades críticas: reescritura de las narrativas a través de las imágenes* (HAR2013-43106-P) del que es IP Aurora Fernández Polanco. Véase la web (consultada el 15 de octubre de 2019): <http://www.imaginarrar.net/>

108 En Jaime Vindel, ed., *Visualidades críticas y ecologías culturales*, Brumaria, Madrid, 2018. El libro se enmarca dentro del mismo proyecto I+D, *op.cit.*

109 Véase la web del CA2M, (última consulta 16 de octubre de 2019): <http://ca2m.org/es/actividades-historico/item/2493-talleres-jornadas-de-estudio-de-la-imagen-2016>

## Las líneas de deseo

En *Loose associations*, Ryan Gander explica que, cuando el campus de Búfalo fue construido, el arquitecto construyó todo, excepto los caminos. El suelo donde se situaban los edificios quedó sin pavimentar durante un tiempo. Al ser un sitio con nevadas frecuentes, pronto el suelo se llenó de nieve y sobre ella empezaron a registrarse los caminos que los estudiantes seguían para ir de un edificio a otro, dentro del campus. Entonces, el arquitecto encargó hacer una foto aérea para poder urbanizar el suelo, de acuerdo con esas “líneas de deseo” que se habían ido marcando en la nieve<sup>110</sup>. Así es como hemos ido avanzando en esta tesis.



Con algunas preguntas ya esbozadas, y un marco bien delimitado, fuimos mirando muchas imágenes. Al cabo de un tiempo, nos dimos cuenta de que, en esa búsqueda, se habían dibujado líneas de deseo de mayor y menor consistencia. Esta tesis puede ser entendida como una foto aérea de todas esas líneas abiertas, durante los últimos cuatro años, don-

110 Incluimos una imagen que se corresponde con una doble página del libro Ryan Gander. Véase Ryan Gander, *Loose associations*, Onestar Press, París, 2007. Se trata de un libro de artista con una edición limitada de 250 copias disponible en la Colección MACBA.

de los casos seleccionados se van articulando con una serie de textos que nos han ido acompañando a lo largo del camino.

### Hacer caso a la imagen.

El tiempo y el trabajo son conceptos que utilizamos para referirnos a experiencias tan diferenciales como compartidas. No hay una única forma de experimentar el tiempo y el trabajo, sino muchas, dependiendo del lugar que ocupamos dentro del entramado de la economía global. Este era uno de los retos a los que nos enfrentamos a la hora de avanzar en esta investigación. La tesis ha ido creciendo hasta incluir más de setenta prácticas artísticas. Esta metodología nos ha permitido avanzar en la escritura como espectadoras de los mundos del arte y de los medios, articulando cuestiones particulares del tiempo y del trabajo en la época neoliberal.

En el primer bloque, dedicado al tiempo, incluimos muchos formatos: carteles, banners textiles o gráficos, banderas, instalaciones sonoras, performances, imágenes de la cultura visual, novelas, instalaciones de relojes, nóminas o árboles genealógicos, fotografías, libros de artista o una página web. A través de estos formatos, enfrentamos cuestiones como la disolución de la jornada laboral, el *continuum* entre la vida o el trabajo, el corto plazo, la brecha generacional entre el mundo industrial y postindustrial, la flexibilidad, la intermitencia, el 24/7, la precariedad, o el empleo del tiempo. Salvo algunas excepciones, el segundo bloque está formado por vídeos, películas o serie de televisión. Esto no debería resultar extraño, teniendo en cuenta nuestra preocupación por los ritmos. Como escribe Andrei Tarkovski en *Esculpir en el tiempo*: “La imagen fílmica está completamente dominada por el ritmo, que reproduce el flujo del tiempo de una toma”<sup>111</sup>. En este sentido, el cine y el vídeo han resultado ser medios idóneos para ayudarnos a mirar, con mayor detenimiento, los ritmos, y ponerlos en el centro. Pese a la mayor presencia de medios audiovisuales, es preciso matizar que los relatos, las performances y las fotografías, incluidas en este bloque, han resultado fundamentales para el desarrollo de la investigación. En el tercer bloque, dedicado a los contratiempos, encontramos un mayor número de casos basados en performances, relatos, novelas y libros de artista.

---

111 Andrei Tarkovski, *Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Rialp, Madrid, 1997.

Nota sobre la traducción: Salvo cuando se indica lo contrario, las traducciones son mías.



# 1

**¿ES EL MUSEO (CASI) UNA FÁBRICA?**

En “¿Es el museo una fábrica?”, Hito Steyerl se pregunta por qué las películas políticas ya no se proyectan en las fábricas, como antes, sino en los museos y los cubos blancos:

¿Cómo ha llegado a suceder esto? En primer lugar, la fábrica tradicional fordista está en su mayor parte desaparecida, al menos en los países occidentales. Ha sido vaciada, sus máquinas empaquetadas y enviadas por barco a China. A sus antiguos trabajadores y trabajadoras se los ha formado en nuevas competencias para poder reciclarlos o se los ha convertido en programadores de software para que trabajen desde casa<sup>112</sup>.

Pero a continuación, Steyerl reconoce que, en realidad, las películas políticas que ahora se muestran en los museos, no llegaron a salir nunca de la fábrica. También el colectivo C.A.S.I.T.A. (Loreto Alonso, Eduardo Galvagni y Diego del Pozo) supo darse cuenta de esta cuestión, cuando invitaba a lxs antiguxs trabajadorxs del matadero de Arganzuela a dialogar con lxs nuevxs trabajadorxs del centro cultural<sup>113</sup>, dentro del marco de la exposición individual del colectivo *Ganarse la vida. El ente transparente*<sup>114</sup>, realizada en 2007 en una de las naves de Intermediae-Matadero de Madrid y que posteriormente también se mostró en el marco de la

---

112 Hito Steyerl, *Los condenados de la pantalla*, Caja Negra, Buenos Aires, 2007, 64.

113 El artista Diego del Pozo, integrante del colectivo, me cuenta en conversación que fueron convocados los nuevos trabajadores culturales del Matadero -trabajadorxs in-materiales- y los antiguos matarifes del Matadero -trabajadorxs fordistas-, así como artistas y productores culturales de Madrid. Por un lado, los trabajadores culturales se mostraron entusiasmados con la nueva etapa que se iniciaba con Matadero. Sin embargo, los artistas asistentes explicitaron su malestar por la precarización del sistema cultural que se vivía frente al entusiasmo de los gestores de Matadero. Por otro lado, solamente acudieron tres antiguos trabajadores de Matadero que prefirieron no hablar por que no entendían el código de la conversación. Para el colectivo C.A.S.I.T.A. (Loreto Alonso, Eduardo Galvagni y Diego del Pozo) ha sido muy útil pensar en esta ausencia de conversación entre partes más allá del fracaso, lo entendieron como una oportunidad para pensar en la potencia de las situaciones que pueden crear las prácticas colaborativas artísticas, sobre todo en relación a la necesidad de producir espacios de confianza de quienes colaboran y de hacer traducciones de códigos entre todas la partes implicadas en estos proyectos. Agradezco a Diego del Pozo el tiempo que ha dedicado para contarnos estas y otras cuestiones relacionadas con las prácticas artísticas de C.A.S.I.T.A. (Loreto Alonso, Eduardo Galvagni y Diego del Pozo), así como los materiales y la ayuda prestada en la matización de las cuestiones apuntadas.

114 Para más información acerca de este proyecto, véase la web del colectivo (consultada el 8 de diciembre de 2019): <http://www.ganarselavida.net/proyectos/ganarse-la-vida-el-ente-transparente/>

exposición colectiva *Nuestro trabajo nunca se acaba*<sup>115</sup>. Para Steyerl, la imagen de los trabajadores saliendo de la fábrica en la película de Farrocki, *Workers leaving the Factory*, era el anuncio simbólico del giro productivo que iba a tener lugar a partir de los años setenta: “Los obreros y las obreras que salen de la fábrica han acabado en otra: el museo”<sup>116</sup>. Como escribe Steyerl:

La disposición típica del museo-como-fábrica tiene la siguiente apariencia. Antes: un lugar de trabajo industrial. Ahora: gente que pasa su tiempo de ocio frente a pantallas de televisión. Antes: gente trabajando en estas fábricas. Ahora: gente trabajando en casa frente a las pantallas de las computadoras.

La Factory [fábrica] de Andy Warhol hizo las veces de modelo para el nuevo museo en su giro productivo, en el sentido de convertirse en una “fábrica social”. Abundan a estas alturas las descripciones de la fábrica social. La fábrica excede sus límites tradicionales y se desborda hacia casi todo lo demás. Penetra en los dormitorios y en los sueños por igual, así como se infiltra en la percepción, el afecto y la atención. Transforma en cultura, cuando no en arte, todo lo que toca. Es una á-fábrica, que produce afectos y efectos. Integra en sí la intimidad, la excentricidad y otras formas de creación no oficializadas. Las esferas pública y privada se entremezclan en una zona difusa de la hiperproducción<sup>117</sup>.

Esta nueva fábrica social desborda sus límites y penetra en todos los rincones de la vida, diluyendo tiempos de trabajo y de no trabajo, dinamitando las fronteras entre la producción y el consumo<sup>118</sup>. Gracias

---

115 La exposición tuvo lugar en Madrid en 2012, dentro del marco de Photoespaña, y fue comisariada por Yael Messer. El colectivo mostraba allí entrevistas donde las protagonistas hablaban de sus experiencias como trabajadoras, de las condiciones laborales, o de la dificultad de poner límites al trabajo.

116 Véase Hito Steyerl, *op.cit.*, 69.

117 *Ibid*, 67. Para profundizar sobre este aspecto de la figura de Andy Warhol véase la tesis doctoral de Bárbara Sainza Fraga. Para la autora Andy Warhol “es un emblema de casi todos los aspectos que la noción de «producción» adquiere dentro del sistema capitalista, de las industrias culturales, de la cultura del consumo y de la sobreabundancia que el contexto de la supervivencia ampliada infiere sobre la producción de imágenes y la ineludible redefinición de las prácticas artísticas dentro de este contexto”. Bárbara Sainza Fraga, Tesis doctoral, “La creación, la producción, los procesos y las prácticas artísticas contemporáneas”, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2012, disponible en e-prints (consultada el 19 de marzo de 2019): <https://eprints.ucm.es/18069/1/T34226.pdf>

118 En los ensayos de Ruido y de Steyerl, incluso en los de Octavi Comeron, como veremos más adelante, detectamos una brisa benjaminiana. Walter Benjamin avanzaba, en *El autor como productor*, escrito en 1934, esa progresiva reducción de las distancias entre la producción y el consumo. Véase Walter Benjamin, *El autor como productor*, Itaca, México D.F., 2004.



a la tecnología inteligente, diseñada en Silicon Valley y manufacturada en China, en México o en Singapur, una nueva fuerza de trabajo, más global y precaria, logra producir o (re)producir, a cualquier hora del día y desde cualquier parte. Y así, millones de personas son integradas en una línea de producción que desborda los límites tradicionales de la fábrica fordista<sup>119</sup>. Este es el contexto en el que se sitúan muchos de los trabajos de artistas cercanos, que llevan más de dos décadas haciendo trabajo artístico y cultural en nuestro país. Proponemos este capítulo a modo de “estado de la cuestión”, a partir del trabajo de estos artistas, buscando delimitar mejor un suelo experiencial en el que poder situarnos, para enfrentar el objeto de estudio.

## 1.1. La desaparición de la fábrica revisada por el arte.

En *La Memoria Interior* (2002), María Ruido ofrece un acercamiento, desde su propia experiencia, a las mutaciones del trabajo que se han producido en España a lo largo de las últimas décadas. Se trata de un ensayo visual, que arranca de ese vacío que se abre, entre una madre y su hija, separadas durante veinte años por la necesidad, de la primera, de migrar en busca de trabajo, cuando el trabajo rural ya no ofrece los recursos suficientes para sacar adelante a una familia numerosa. La artista hila, a través de las imágenes, cómo sus padres abandonaron el trabajo de campo y pusieron rumbo a Alemania para trabajar en una fábrica, pensando que así podrían ofrecer un futuro mejor a sus hijos. Esa “ficción del progreso” mantuvo a María alejada de sus padres, durante veinte años. Y ahora, años más tarde, el ensayo visual es el lugar desde donde pensar, con el cuerpo y desde las imágenes<sup>120</sup>, sobre las mutaciones del trabajo y sobre los motivos que llevaron a sus padres a dejarla atrás, junto con sus hermanos. En el relato de María Ruido, el tiempo cedido al capital se traduce en tiempo robado a los seres más queridos. El tiempo

---

119 También en *Zona franca*, María Ruido, en colaboración con Pablo Marte, articula esa reconversión postindustrial de la ciudad de Barcelona. A las imágenes de los trabajadorxs que siguen saliendo de la fábrica, se superpone la imagen fantasmagórica de otra nueva fuerza de trabajadoras transnacional de operadoras que trabaja en el *call center*.

120 Véase la conferencia que María Ruido daba en 2016, en el Institut d’Humanitats de Barcelona, en el CCCB, titulada “Pensar desde/con el cuerpo, hablar con/en imágenes” disponible en la web (consultada el 12 de marzo de 2019): <https://vimeo.com/173314911>

trabajado coincide con un tiempo de separación<sup>121</sup>. María Ruido se pone en el centro, coloca a sus padres frente a la cámara, haciendo todas esas preguntas que quedaron pendientes. Y así, poco a poco, ensayando desde la víscera, la artista va abriendo reflexiones tremendamente lúcidas sobre un mundo del trabajo que ha empezado a transformarse:

Hoy desde mi trabajo pienso cómo hacer visible vuestro trabajo. La producción de la historia. La historia de la producción. Cómo imaginar hoy la fábrica. Cómo representar el polvo negro y los vestuarios silenciosos de cansancios. Y la carencia de palabras durante veinte años. Cómo haceros entender que trabajamos ya cuando no trabajamos. Que honramos vuestro recuerdo al resistir en la precariedad. Cómo haceros comprender que el trabajo no nos ha hecho libres<sup>122</sup>.

Al volver a la fábrica de sus padres en 2002, uno de los trabajadores cuenta que en Alemania ya no se vive tan bien como antes, que ahora la vivienda es más cara, y que ya no basta con un único sueldo en la unidad familiar. Nos damos cuenta, con María Ruido, de que las ficciones del progreso son traicioneras, que el esfuerzo que realizaron sus padres no ha permitido el ascenso social de los hijos, puesto que éstos siguen enfrentando condiciones precarias y siguen teniendo que emigrar en busca de trabajo.



---

121 Esta relación de tiempos sigue estructurando hoy la vida de una fuerza de trabajo transnacional que viene a los países del llamado primer mundo.

122 Transcripción del texto de la película de María Ruido, *La Memoria interior*, 2002.

La imagen de María Ruido, trabajadora cultural, editando la entrevista que hace a su madre, trabajadora de fábrica, despierta la sensación de que ese vacío temporal y afectivo que se abre entre ellas, es también la brecha que detectamos entre dos mundos: uno que no ha desaparecido del todo (el mundo industrial) y otro que no termina de aparecer (el mundo postindustrial). Desde la mesa de edición, Ruido pregunta: “Cómo haceros entender que trabajamos ya cuando no trabajamos”. Esta frase tan sencilla denota una distancia insalvable, entre dos generaciones que han entendido el trabajo de forma muy diferente, e incide en una de las cuestiones que sirven de punto de arranque en esta tesis: que en un momento determinado, los límites del trabajo se empezaron a volverse difusos, y la relación tradicional entre el tiempo de trabajo y de no trabajo se tornó más inestable y compleja. El vacío que vertebra el ensayo de Ruido encuentra resonancias con la brecha generacional que Richard Sennet analiza en *La corrosión del carácter*, donde explica que la temporalidad del largo plazo será sustituida, en el capitalismo posfordista, por el corto plazo<sup>123</sup>. El empleo para toda la vida será, diciéndolo con Sennet, sustituido por trayectorias laborales mucho más inciertas y cambiantes. La experiencia del empleo a largo plazo, que estructuraba la vida del trabajador o la trabajadora, se volverá menos lineal, más quebrada, intermitente e inestable. Hemos empezado a desgranar la cuestión con la obra de María Ruido porque, en muchos de sus escritos y ensayos, la temporalidad está muy presente. Y esa temporalidad se encuentra, casi siempre, muy intrincada con las transformaciones de orden productivo. La relevancia de esta tesis podría residir, precisamente, en el esfuerzo que hace por politizar esas nuevas formas de experiencia temporal que no son neutras, sino que se encuentran intrincadas con esas mutaciones de orden productivo, y que no han sido tratadas suficientemente en el ámbito académico.

En *Electroclass. Apuntes sobre la generación de imaginario postindustriales desde la televisión (Bilbao como caso de estudio)*, realizada en 2011, María Ruido analiza la conversión que sufre la ciudad de

---

123 En *La Memoria Interior*, los padres trabajan durante casi toda la vida en la misma fábrica, mientras que la artista no trabaja de forma continuada, ni se apoya sobre un suelo firme, sino viviendo de beca en beca, y trabajando por proyectos. También Richard Sennet nos hablaba de la distancia que crecía en el modo de entender la vida y el trabajo, entre un padre y un hijo, cuestiones que apuntaremos más adelante. Véase Richard Sennet, *op.cit.*

Bilbao en los años ochenta, desde que se anuncia el cierre del astillero hasta que se construye el Museo Guggenheim. La artista se mete en el archivo de la televisión vasca y esto le permite espejar las condiciones de producción de las trabajadoras culturales, mientras ofrece un montaje inédito de las imágenes del archivo de ETB que se grabaron o emitieron durante esa paulatina transformación de la ciudad. Las imágenes nos muestran cómo una fábrica naval se cierra, mientras otra fábrica, más espectacular, más transparente y más difícil de limpiar, se abre<sup>124</sup>. Mientras tanto, un titular en pantalla nos invita a pensar esta transformación superficial del tejido urbano de la ciudad<sup>125</sup>, como el síntoma de una transformación mucho más profunda:

En realidad, el museo-franquicia no era más que un síntoma del recambio de una sociedad de productores por una de consumidores, donde la masa cognitaria tendría unas condiciones materiales de flexibilidad y precariedad, así como una desarticulación política (...)

El juego de prestidigitación, que hace desaparecer fábricas industriales a lo largo y ancho de occidente, para hacerlas reaparecer como espacios para la cultura y el consumo, oculta algo que Ruido visibiliza con letras bien grandes en pantalla: se prepara el declive de una clase y el nacimiento de otra<sup>126</sup>, que deberá asumir con naturalidad la flexibilidad, la precariedad o la intermitencia. Esta nueva clase no produce ya mercancías tan tangibles como antes. Son trabajadoras cognitivas, que intervienen desde la precariedad, y con entusiasmo<sup>127</sup>, en la construcción de los imaginarios. Su vida se inscribe en otra temporalidad que se aleja de las ocho horas de la fábrica.

---

124 Las protestas obreras, la llegada de Berlusconi a la ETB, o el proceso de gentrificación que acompaña la construcción del nuevo museo-franquicia se mezclan con imágenes de otras películas, textos incisivos o declaraciones de Pier Paolo Pasolini

125 Leemos en pantalla: "Todas las construcciones son testimonios del espíritu de su época, aun cuando se destinan a otros usos". En María Ruido, *Electroclass*, 2011.

126 Puede leerse en pantalla: "Los trabajadores han sido cooptados. Se ha proyectado su declive como clase: consumidores de productos, propietarios de viviendas. Por primera vez, sus hijos e hijas quizás no tengan que enfrentarse a los mismos trabajos agotadores y destructivos que ellos. La clase se convierte en un lugar que se quiere abandonar".

127 Véase Remedios Zafra, *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*, Anagrama, Barcelona, 2017.

## 1.2. Trabajadoras flexibles, precarias, transparentes.

En una de las escenas de *Electroclass*, la mano de una mujer, con las manos pintadas de rojo, tapa parte de la pantalla. La mano tapa primero los ojos de un hombre, después la boca. Esta acción forma parte de una estrategia de extrañamiento, que busca desvelar los procesos de construcción de los imaginarios<sup>128</sup>. Es un gesto que señala las relaciones



asimétricas de poder que se establecen desde los medios de comunicación, tal como reclamaba Pier Paolo Pasolini<sup>129</sup>. En *Electroclass*, la artista entra en la televisión de ETB para visibilizar cómo se construyen los imaginarios que se emiten por televisión, que son consumidos, a menudo, como una realidad incontestable. Tal vez por eso, detectamos, en la imagen a la que aludimos, una voluntad de estorbar, de ensuciar la imagen cristalina de la pantalla, para recordar que hay siempre alguien

---

128 La forma de trabajar de María Ruido, mostrando siempre las tripas de la imagen, es algo que reclamaba ya Walter Benjamin en *El Autor como Productor*, para quien el arte no podía ser tratado al margen de las relaciones de su producción. Esta forma de trabajar acerca a María Ruido a una genealogía de artistas como Harun Farocki, Agnès Varda, Hito Steyerl o Pier Paolo Pasolini. Se acerca también a Walter Benjamin, para quien el arte no podía ser tratado al margen de las relaciones de su producción. Véase Walter Benjamin, *El autor como productor*, Casimiro, Madrid, 2015.

129 Para profundizar sobre esta conexión apuntada véase el cortometraje realizado por Marià Jordà, *Un diálogo (simulado) entre María Ruido y Pasolini a propósito de ElectroClass*. Se trata de una vídeo-instalación de doble canal creada en exclusiva para la exposición "En los límites-Públicos por venir", en la Fundación La Posta, Valencia, 2015. El vídeo puede verse en youtube (última consulta 17 de octubre de 2019): <https://www.youtube.com/watch?v=IHBLAOhPM7c>



que oculta o que deja ver, que decide qué encuadrar, qué dejar fuera de plano o qué emitir, aunque esos cuerpos no aparezcan nunca en pantalla<sup>130</sup>. El trabajo de María Ruido me ha hecho recordar aquel programa que se emitía los sábados por la mañana, titulado *La bola de cristal*, donde otra *electroclass*, de *electroduendes* esta vez, paraba, rebobinaba y boicoteaba, los programas en directo que niñas como yo, de apenas siete años, veíamos desde el salón de casa<sup>131</sup>. En el primer episodio del programa, los dibujos animados se intercalaban con imágenes de las



fábricas, donde una serie de mujeres, vestidas de azul, montaban teléfonos de plástico, como los que corrían por el pasillo de mi casa. En el trabajo de Ruido, retorna una reivindicación política: que la realidad que nos llega desde la televisión está siempre siendo fabricada y

---

130 Didi-Huberman recuerda también que la imagen es siempre fruto de una manipulación. Véase Harun Farocki, *Desconfiar de las imágenes*, Caja Negra, Buenos Aires, 2015.

131 No parece coincidencia tampoco, ¿no te funde?, que *La bola de cristal* estuviese dirigida por Lolo Rico y que más tarde participara su hijo, Santiago Alba Rico, como guionista, cuyas publicaciones también hemos ido siguiendo. El primer episodio del programa puede verse en la web de RTVE (consultada el 14 de noviembre de 2019) <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-bola-de-cristal/bola-cristal-primer-programa/4948439/>

que, por este mismo motivo, lxs trabajadorxs culturales deben crear sus propios imaginarios. En primer lugar, porque lo que no es visible no existe y no puede tener ni poder ni valor<sup>132</sup>. En segundo lugar, para ofrecer un contrapunto a esas representaciones distorsionadas que los medios ofrecen de las trabajadoras culturales. En *In the mood for work*, Rowan y Ruido escriben:

(...) sin duda, ha sido la producción cultural la que ha experimentado un empuje más sustancial en su representación, ya que como apuntábamos más arriba, sus supuestos “atributos” han sido colocados como modelo de las nuevas formas productivas. De esta manera, sus excepcionalidades (Lazzarato, 2004) y carencias (desarticulación, precariedad, hiperflexibilidad, falta de límites competenciales, etc...) han sido convertidos dentro de la visibilidad mediática en los emblemas de un nuevo modelo de éxito que esconde, nuevamente, el proceso de producción y el coste del producto cultural.

Y no hablamos del artista melancólico o torturado, no. Ahora nuestra imagen pública está vinculada a figuras como Carrie Bradshaw, la protagonista de “Sexo en Nueva York”, una mujer cuya vida transcurre entre lugares de moda y revistas de tendencias, que ha hecho de sus experiencias y de la relación con sus amigas su material de trabajo, cuando, a la vuelta de sus fascinantes vivencias, produce (¿o reproduce?) en su ordenador una columna de diario excelentemente remunerada (a juzgar por su estilo de vida)<sup>133</sup>.

Y precisamente, puesto que Carrie Bradshaw no representa de un modo muy fidedigno la precariedad que envuelve el trabajo de la producción<sup>134</sup>, María Ruido busca otras formas de evitar que queden *ob-scenae* esos cuerpos en producción, que ya no dejan nunca de producir. En su película *Tiempo real*, realizada en 2003, aparecen artistas de la escena madrileña, hablando de su precariedad, de su trabajo o de lo agotador que resulta construirse una identidad propia en medio de esa dispersión, saltando de empleo en empleo. Empezar la película con un plano que ofrece un desglose de los gastos de producción, de la propia película, es otra forma de hacer aterrizar la idea del trabajo inmaterial. La supuesta

---

132 Véase Jaron Rowan y María Ruido, “In the Mood for Work”. Accesible en la web de la artista (consulta el 15 de noviembre de 2019): <http://www.workandwords.net/es/texts/view/500>

133 *Ibid.*

134 Véase Permui Uqui y María Ruido. “Cuerpos de producción. Algunas notas sobre cuerpos, miradas, palabras y acciones en tiempos de (ins)urgencia y precariedad”, en Uqui Permui y María Ruido, eds., *Corpos de produccion. Miradas críticas e relatos feministas en torno ós suxeitos sexuais nos espazos públicos*. Concellería da Muller, CGAC y Galaxia, Santiago de Compostela, 2003.

mercancía inmaterial, la imagen en pantalla, nos ofrece en pantalla los costes de su propia construcción. Y a continuación, iniciamos un recorrido por la precariedad, de la mano de *Precarias a la deriva*, Diego del Pozo, Marta y Publio (Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto) o la propia María Ruido. La película incide en la desorganización de la producción que puede detectarse en el nuevo panorama laboral, y *Precarias a la deriva* entran en escena para hablar de las durísimas nuevas condiciones de producción *just-in-time*:

Talleres de producción casi doméstica, repartidos por todo el mundo, no solo en el tercer mundo, sino también aquí, en Galicia, y talleres invisibles en los que había muchas personas inmigrantes, pero como un proceso de producción intensivo, y el *just in time* (...) un proceso de comunicación y feedback entre lo que es el vínculo consumo-producción bestial. Hicimos entrevistas con encargadas de Zara, que nos contaban cómo se vende una cosa, y como esa información pasa directamente al taller, sin mediación, y como eso es un círculo de mediación (...) con unas condiciones de trabajo durísimas<sup>135</sup>.

Estas formas de trabajo siguen extendiendo las duras condiciones de la fábrica hacia la sociedad actual, aunque muchos de estos talleres se hayan vuelto invisibles, o aunque sus trabajadoras no sean siempre ciudadanas reconocidas, como subraya el colectivo<sup>136</sup>. *Precarias a la deriva* insisten en lo agotador que resulta construirse una identidad dentro de la dispersión experimentada en esta fase posfordista, donde una transita de un empleo a otro o de una identidad a otra sin parar. En la película *A la deriva (por los circuitos de la precariedad femenina)*, de *Precarias a la deriva*, un texto se deslizaba por la pantalla como si estuviésemos punto de ver en pantalla una nueva película de la saga de *Star wars*:

En el año 2003 de la era imperial cuando la fábrica ha invadido la vida toda en las ciudades y el poder ha devenido biopolítico, un grupo rebelde de repúblicas precarias se organizan para salir del aislamiento y el miedo producidos por la precariedad en guerra contra el imperio<sup>137</sup>.

---

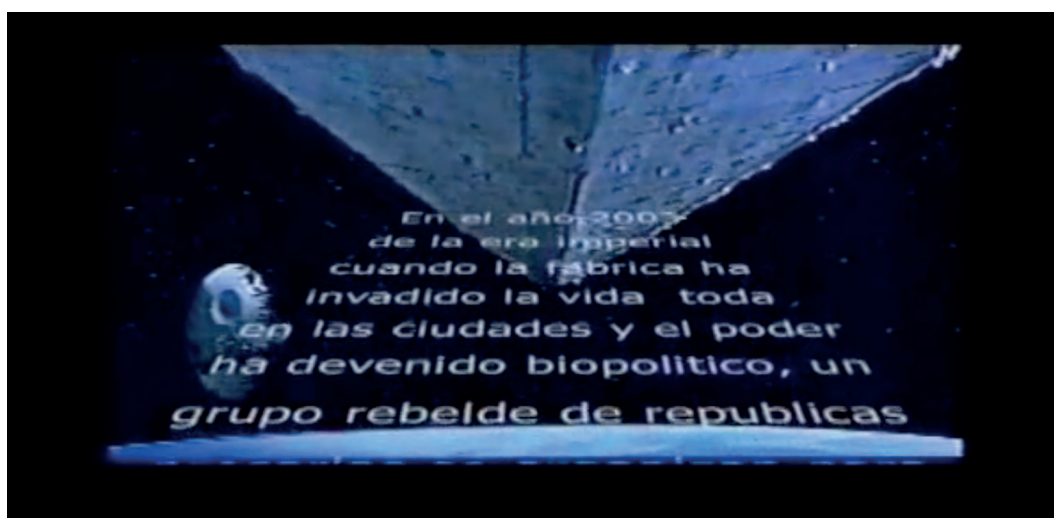
135 En la película de María Ruido, *Tiempo Real* (2003).

136 *Precarias a la deriva* ha realizado un extenso trabajo sobre el trabajo de las mujeres. Véase *Precarias a la deriva, A la deriva por los circuitos de la precariedad femenina*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2004.

137 En la película del colectivo *Precarias a la deriva, A la deriva por los circuitos de la precariedad femenina* (2003). La película puede verse en vimeo (última consulta: 8 de diciembre de 2019): <https://vimeo.com/groups/405531/videos/3766139>



*Precarias a la deriva* fue un colectivo pionero, a la hora de politizar el malestar ocasionado por unas condiciones laborales cada vez más insostenibles<sup>138</sup>. Al principio del milenio, este colectivo de mujeres ponía en el centro las formas precarias de existencia, a través de una serie de relatos en primera persona -desde *chainworkers*, trabajadoras del sexo, de los cuidados o del telemarketing, dependientas o trabajadoras creativas- que nos hablaban de las transformaciones recientes del trabajo en la época neoliberal.



La película arranca anunciando que “un grupo rebelde de repúblicas precarias se organizan para salir del aislamiento y el miedo producidos por la precariedad en guerra contra el Imperio”. ¿A qué Imperio se refieren? Dos años antes, en 2000, Hardt y Negri, publicaban su libro *Imperio*, que empezaba de la siguiente forma:

El imperio se está materializando ante nuestros propios ojos. Durante las últimas décadas, a medida que se derrumbaban los regímenes coloniales, y luego, precipitadamente, a partir de la caída de las barreras interpuestas por los soviéticos al mercado capitalista mundial, hemos asistido a una globalización irreversible e implacable de los intercambios económicos y culturales. Junto con el mercado global y los circuitos globales de producción surgieron un nuevo orden global, una lógica y una estructura de dominio nueva: en suma, una nueva forma de soberanía. El imperio

---

138 La película y el libro homónimo son el fruto de “una trayectoria de investigación-acción sobre la precarización de la existencia (dicha en femenino) emprendida por un conjunto de mujeres con la huelga general del 20 de junio de 2002”. *Precarias a la deriva* definía esa “primera criatura” como un “Frankenstein coral hecho de remiendos y encuentros”.

es el sujeto político que efectivamente regula estos intercambios globales, el poder soberano que gobierna el mundo<sup>139</sup>.

Tras la caída final del bloque soviético, Hardt y Negri detectan una alarmante pérdida de poder de los Estado-nación<sup>140</sup> sobre la economía. El nuevo imperio, que se configura a nivel mundial, va a tender, cada vez más, hacia “la producción biopolítica”<sup>141</sup>. En este contexto político-económico, *Precarias a la deriva* emerge como un grupo de mujeres rebeldes, pensadoras, artistas, activistas, trabajadoras, madres, esposas o hijas, que se organiza y se declara en guerra contra ese Imperio que avanza hacia la precarización global de la existencia. Y lo dice y lo piensa en femenino, visibilizando también ese vacío que deja la economía clásica, como muchas de las contribuciones *post-operaistas*, a la hora de delinear las problemáticas a las que se enfrentan y se han enfrentado las mujeres dentro de la economía capitalista:

Precarias a la deriva empezó como un encuentro y un acontecimiento, un encuentro entre mujeres que buscaba otros agenciamientos entre pensamiento, enunciación y acción política, de mujeres que querían una política de partida de sí, pero que no se quedara en sí, de mujeres que aspiraban a retomar el *continuum* de trabajo y no trabajo como territorio de la política. Precarias a la deriva comenzó con la huelga, con el deseo de salir a la calle de otro modo, visibilizando todo aquello que escapaba a las convenciones de una movilización clásica<sup>142</sup>.

La película *A la deriva (por los circuitos de la precariedad)* (2004) nos

---

139 Michael Hardt and Antonio Negri, *Imperio*, Paidós, Barcelona, 2000, 20.

140 En realidad, Hardt y Negri hablan de cómo la soberanía adquiere una nueva forma, donde organismos nacionales y supranacionales que operan bajo una nueva y única lógica de mando global, a la que llaman “Imperio”.

141 *Ibid*, 20. La cita completa es: “El capital parece enfrentar a un mundo suavizado - o, realmente, un mundo definido por nuevos y complejos regímenes de diferenciación y homogeneización, desterritorialización y reterritorialización. La construcción de los pasajes y límites de estos nuevos flujos globales ha estado acompañada por una transformación de los propios procesos productivos dominantes, con el resultado que el rol del trabajo fabril industrial ha sido reducido y la prioridad otorgada al trabajo cooperativo, comunicacional y afectivo. En la posmodernización de la economía global, la creación de riqueza tiende cada vez más hacia lo que denominamos producción biopolítica, la producción de la misma vida social, en la cual lo económico, lo político y lo cultural se superponen e infiltran crecientemente entre sí”.

142 Véase la película *A la deriva por los circuitos de la precariedad femenina* (2004) de Precarias a la Deriva. Véase también la entrevista a Marta Malo, en “Taller de Investigaciones Situadas”, accesible en la web (consultada el 15 de octubre): <https://www.youtube.com/watch?v=QcJLy3oR5dM>

acerca a la realidad laboral de muchas mujeres, que comparten condiciones muy heterogéneas, aunque siempre precarias: traductoras que trabajan como camareras, trabajadoras inmigrantes que trabajan en casas como internas, tele-operadoras, dependientas, profesoras de inglés. En su mayoría, se trata de mujeres pluriempleadas, cuyos trayectos vitales se van perfilando en una constante movilidad, incertidumbre y escasez de ingresos.

También Rowan y Ruido han puesto el foco en las nuevas condiciones que deben enfrentar las trabajadoras culturales, como la “flexibilización del trabajo, la precarización de las condiciones laborales o la necesidad de asumir riesgos y costes por parte de los propios trabajadores”<sup>143</sup>. Las autoras siguen a Marina Vishmidt<sup>144</sup>, resaltando que el trabajador cultural se ha convertido en un “modelo ideal de trabajador”. Las autoras aluden, también, al texto de Tiziana Terranova, titulado “Free Labour”, donde ésta articula cómo las nuevas tecnologías han ido encontrado el modo de ponernos a trabajar, sin que tengamos conciencia de ello:

(...) lo que se ha generado son grandes bolsas de lo que se denomina “Free Labour”, es decir, desarrollo cantidades de trabajadores dispuestos a ceder su trabajo de forma gratuita a corporaciones que controlan dichas tecnologías. Para que esto sea posible esta actividad de producción cultural no debe ser reconocida como trabajo<sup>145</sup>.

Asimismo, Boutang se refería, recientemente, a la aparición de un nuevo enjambre de trabajadores dispuesto a trabajar a golpe de clic<sup>146</sup>. Y el giro que aquí se produce, nos parece fundamental: tanto Terranova, como

---

143 La cita pertenece al texto de Rowan y Ruido, *op. cit.* En estos ensayos textuales María Ruido estaba ya anticipando algunas de las cuestiones en las que ha incidido también Mark Fisher. Véase Mark Fisher, *Realismo capitalista*, *op. cit.*

144 Las autoras están citando un texto de Vischmidt, donde escribe: “(...) la creatividad y la flexibilidad, que hasta ahora se pensaban endémicos del artista y se entendían como la excepción constitutiva de la ley del valor, ahora son considerados como los atributos universalmente deseables”. La cita aparece en Ruido y Rowan, *op. cit.* Para acceder al texto citado original, véase Marina Vishmidt, “Precarious straits”, *Mute*, vol. 1, núm. 29, 2005.

145 Véase Rowan y Ruido, *op. cit.* El artículo de Terranova puede encontrarse en Tiziana Terranova, “Free labour”, *Social Text*, 63, vol. 18, núm. 2, junio, 2000, 33-58.

146 Yann Moulier Boutang, “Mental quilombos in value production: flights & counter-forms of mania in postcolonial cognitive capitalism”, en *Psychopathologies of cognitive capitalism: part two*, Warren Neidich, ed., Archive Books, Berlín, 2017, 135-162.

Boutang, como Ruido y Rowan, traen al frente que hay una serie de personas que empiezan a prosumir, es decir, a realizar actividades productivas, de forma voluntaria, sin tener la sensación de que están trabajando, aun cuando están generando beneficios a empresas que se ubican en lugares distantes. La palabra prosumidor alude a la imposibilidad ya de separar al productor del consumidor<sup>147</sup>. Todas esas nuevas tareas, que emergen con la tecnología -chatear, subir imágenes, vídeos o historial en tiempo real, enviar newsletters o sociabilizar, son nuevas formas, no reconocidas como trabajo, aunque son explotadas por otras compañías<sup>148</sup>. Como escriben Ruido y Rowan:

Los tremendos regímenes de flexibilización que someten la actividad de los productores culturales hacen que cada vez sea más difícil discernir si una está hablando con unos amigos o haciendo *networking*, si una está leyendo o investigando, si una está follando o relajándose para reemprender de nuevo el trabajo. Por todo esto, si apenas somos capaces de desentrañar en nuestra propia vida lo que es o no trabajo, ¿cómo diseñar argumentos que nos ayuden a revalorizar todo este proceso? Y en todo caso, ¿serviría esto de algo?<sup>149</sup>.

### 1.3. Fábricas transparentes.

Octavi Comeron leía su tesis, titulada “La Fábrica transparente: Arte y trabajo en la época posfordista”, en 2007. Este trabajo se articula en torno a la imagen de la transparencia que proyecta la nueva economía posfordista, tomando como punto de arranque la imagen de la fábrica de automóviles Volkswagen, conocida como “la fábrica transparente”, que fue puesta en funcionamiento, en 2001, en el centro histórico de la ciudad alemana de Dresde. Mientras que en la fábrica de automóviles de Ford los operarios de la cadena de montaje formaban parte de un mundo desconocido e impenetrable, en la fábrica transparente el trabajo pasa a ser exhibido,

---

147 Walter Benjamin ya detectaba esta disolución entre el productor y el consumidor en Walter Benjamin, *op.cit.*

148 Empresas como Facebook, Whatsapp o Google son empresas que valen millones en bolsa y que se caracterizan por la explotación gratuita de usuarios conectados que ceden no solamente su tiempo sino sus datos, sus hábitos, sus búsquedas o sus preferencias. Nick Srnicek analiza este nuevo panorama empresarial, en Nick Srnicek, *Capitalismo de plataformas*, Caja Negra, Buenos Aires, 2018.

149 Rowan y Ruido, *op.cit.*

como apunta Comeron:

La fábrica pasa a ser un espacio abierto y atractivo –y deviene una imagen: una vitrina que exhibe espectacularmente ese trabajo productivo que la Modernidad había aprendido a ocultar y a dejar *ob-scenae*<sup>150</sup>.

La fábrica transparente “se suma a aquella “inmensa acumulación de espectáculos” anunciada desde los años sesenta”<sup>151</sup>. Comeron insiste en cómo ese giro hacia la transparencia no es fortuito, sino que acompaña a todo un proceso de fusión del “sólido orden de distinciones de la Era Moderna”<sup>152</sup>, como economía y cultura, mercancía y subjetividad, la fábrica y su exterior, o la vida y el trabajo. La fábrica transparente irrumpe en escena apuntando hacia el colapso inminente de todas esas categorías:

[la fábrica transparente es] imagen de una disolución de tiempos y espacios, de que las fronteras que diferenciaban lo público de lo privado, el tiempo productivo del tiempo de la subjetividad, que definían el espacio social del *otium* y lo distinguían del espacio laboral del trabajo, están siendo profundamente alteradas<sup>153</sup>.

Según Comeron, la imagen transparente “produce”<sup>154</sup>, puesto que “el orden productivo de nuestra época es, también, un orden de lo visible”<sup>155</sup>. Igual que María Ruido percibía posteriormente, en la construcción del museo Guggenheim de Bilbao, una transformación mucho más profunda, Octavi Comeron había detectado en la transparencia de la imagen, el símbolo de una transformación radical de orden productivo más compleja:

---

150 Octavi Comeron, “La fábrica transparente: arte y trabajo en la época postfordista”. Tesis doctoral, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona, Barcelona, 2007, 21.

151 *Ibid.*, 21. Comeron está haciendo referencia al trabajo de Guy Debord. Véase Guy Debord, *La Sociedad del Espectáculo*, Pre-Textos, Valencia, 2002.

152 *Ibid.*, 21.

153 *Ibid.*, 21.

154 Comeron escribe: “Más bien, si algo fuese la finalidad de esta investigación, es que la imagen que en ella se traza adquiera suficiente nitidez como para que pueda ser “discutible”. Su voz es “política”, voz en comunidad. El modo en que esta investigación se incorpora al contexto tanto académico como artístico es entendiendo sus espacialidades inestables, sumándose a las múltiples voces que los configuran como lugares de encuentro y de pensamiento en tensión. Precisamente es ahí donde la imagen deja de ser mero producto, cuando despliega sus múltiples capas de sentido y deviene un espacio transitable. Es entonces cuando la imagen “produce””. *Ibid.*, 14.

155 *Ibid.*, 13.

La transparencia es, etimológicamente, una aparición a través. Y lo que se nos aparece, lo que vemos a través de los muros acristalados de la Fábrica Transparente, es su sistema productivo, un sistema en el que la producción material se combina con la producción simbólica y afectiva. En el recorrido por la planta de Volkswagen vemos a sus trabajadores ejecutando sus tareas con precisión sobre la superficie de parquet, seguimos la evolución de los procesos de ensamblaje de los diferentes componentes en las carrocerías, contemplamos la perfección de los automóviles finalmente almacenados frente al cristal, usamos su completa red de servicios para los clientes. Pero lo que podemos ver a través ya no de sus cristales sino de la Fábrica Transparente misma –de su imagen– es algo más: son los rasgos de una transformación global en las formas del trabajo que afectan a todo el espacio social contemporáneo<sup>156</sup>.

Octavi Comeron se detiene ante la fábrica transparente para reflexionar acerca de esta nueva imagen que proyecta le economía posfordista, al tiempo que desconfía de su transparencia:

En efecto, habitamos la Fábrica Transparente y nos reconocemos en ella. Nos reconforta reconocernos en una imagen ligera y lujosa. Sin embargo, su transparencia puede ser una transparencia cínica. En sus manos está también la capacidad de establecer un límite para lo visible, conduciendo nuestra mirada mediante su escenográfica disposición de focos y su estratégica distribución de espacios y de significados. Puede, entonces, que la crítica que requiera este espacio sea al mismo tiempo una crítica de la propia mirada, exploración de las prácticas artísticas y del sistema productivo que las rodea, análisis de la “producción de imágenes” y de la “imagen” de este espacio que llevamos incorporada en nuestra subjetividad<sup>157</sup>.

Nos parece encontrar aquí una afinidad entre María Ruido y Octavi Comeron, ya que ambos desvelan, desde lugares diferentes, los mecanismos y las relaciones de poder que ocultan las imágenes. Para Comeron, la imagen de la fábrica transparente espeja esa expansión del capital sin precedentes que Jameson detecta en el tardocapitalismo, una “expansión prodigiosa del capital hacia zonas que no habían sido previamente convertidas en mercancías”<sup>158</sup> y que adquiere un “rostro cultural”, como escribe el artista:

---

156 *Ibid.*, 22.

157 *Ibid.*

158 Fredric Jameson. *Ensayos sobre el posmodernismo*, Imago Mundi, Buenos Aires, 2012, 79.



Pasadas dos décadas desde aquella afirmación, lo que vemos es que esa expansión es más compleja y multidireccional de lo que parecía. Ésta es la mutación que calladamente recorre cada uno de los espacios que habitamos, ahora disueltos en una Fábrica Transparente espectral que mediante ese rostro cultural exhibe su capacidad para abarcarlo todo: lo social, lo económico y lo político, infiltrándose hasta los últimos rincones de una subjetividad transformada en ciclo continuo de producción y deseo. Todo es un producto que sale de su sistema de fabricación en línea –bajo el método just-in-time que mantiene las vidas de los que la alimentan a la expectativa de su cambiante voracidad<sup>159</sup>.

En la fábrica transparente, bajo ese rostro cultural, todo es un producto dentro de un ciclo de producción que discurre ilimitadamente por todos los espacios de la vida. No es de extrañar que el colectivo C.A.S.I.T.A (Loreto Alonso, Eduardo Galvagni y Diego del Pozo) presentara su proyecto *Ganarse la vida. El ente transparente*, en 2007, en una exposición individual del colectivo en una de las naves de Intermediae-Matadero de Madrid<sup>160</sup> y que posteriormente también se mostró en el marco de la exposición colectiva, *Nuestro trabajo nunca se acaba*<sup>161</sup>. La propuesta de C.A.S.I.T.A (Loreto Alonso, Eduardo Galvagni y Diego del Pozo) vuelve a insistir en la transparencia. Se trata de un ente que crece a partir de una cinta de Moebius, “una cinta continua de una sola cara por la que corren los tiempos y espacios de producción”<sup>162</sup>. Sobre este ente transparente, una serie de números guía a lxs espectadorxs, a través de un decálogo, que el colectivo propone para reflexionar sobre las recientes mutaciones del trabajo:

1. Espacios de la producción: trabajamos en todos los lugares.
2. Tiempos de la producción: trabajamos en todo momento.
3. El régimen de trabajo nos exige ser flexibles.
4. Trabajamos cuando nos comunicamos, nos relacionamos, consumimos.

---

159 *Ibid.*, 21.

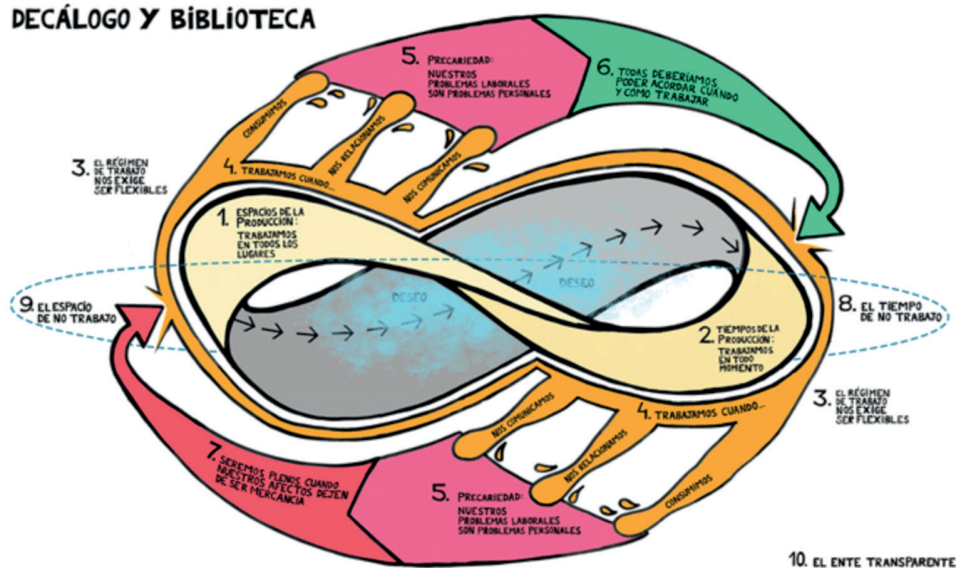
160 El proyecto fue realizado por los integrantes permanentes del colectivo junto al artista Kamen Nedev.

161 La exposición tuvo lugar en Madrid en 2012, dentro del marco de Photoespaña, y fue comisariada por Yael Messer.

162 Véase la web del proyecto (consultada el 16 de octubre): <http://www.ganarselavida.net/proyectos/ganarse-la-vida-el-ente-transparente/ganarse-la-vida-decalogo/>

5. Precariedad: nuestros problemas laborales son problemas personales.
6. Todos deberíamos poder acordar cuándo y cómo trabajar.
7. Seremos cuando nuestros afectos dejen de ser mercancía.
8. El tiempo de no trabajo.
9. El espacio de no trabajo.
10. El ente transparente<sup>163</sup>.

### DECÁLOGO Y BIBLIOTECA



Este ente transparente nos parece un híbrido, entre cerebro y cinta de producción, “lubricada por la idea de la flexibilidad y la disponibilidad permanente para el sistema del trabajo”<sup>164</sup>. El “ente transparente” está formado por una serie de capas que van añadiendo complejidad a esa cinta de Moebius, donde la vida y el trabajo, la economía y el deseo se fusionan por completo. Y además, se trata de un concepto que alude al carácter gaseoso de esta nueva fábrica:

El Ente Transparente hace alusión metafóricamente a una sustancia gaseosa, que ocupa todo el espacio, pero que difícilmente podemos localizar o separar, un ente, capaz de condicionar de forma muy efectiva nuestras realidades vitales, que nadie sabe qué forma tiene, pero por el que todo el mundo se

163 Véase la misma web, *op.cit.*

164 *Ibid.*



siente condicionado, sino está además estresado y presionado<sup>165</sup>.

Esta cuestión recuerda al desarrollo que Deleuze hace en “Post-scriptum sobre las sociedades de control”, donde explica que “en una sociedad de control, la empresa ha reemplazado a la fábrica, y la empresa es un alma, un gas”<sup>166</sup>. Este nuevo carácter gaseoso hace cada vez más difícil localizar dónde están las puertas de la fábrica. Además, permite una plena inhalación o incorporación de la misma. Nos parece que este “ente transparente” sigue teniendo una forma orgánica que invita a pensar hasta qué punto hemos interiorizado esa cadena de producción ilimitada. El proyecto de C.A.S.I.T.A (Loreto Alonso, Eduardo Galvagni y Diego del Pozo), funciona como un estado de la cuestión del trabajo posfordista. El colectivo consiguió generar dentro de la exposición un espacio físico pensado para propiciar el encuentro, la reflexión y el diálogo acerca de las mutaciones del trabajo. El “obrador” era un espacio que permitía consultar material: una selección de libros y referencias fílmicas, organizadas en torno a una serie de años, que el colectivo consideraba fundamentales en los cambios históricos acontecidos en relación a las relaciones de producción y a las luchas sindicales, y que sigue siendo un recurso accesible desde la web del colectivo<sup>167</sup>.

## 1.4 (No) perder de vista el trabajo.

Tenía el libro *No es lo más natural. Escritos y trabajos de Octavi Comeron (1965-2013)*<sup>168</sup> en las manos. Lo tenía ya inclinado, su lomo apoyado sobre

---

165 *Ibid.*

166 Deleuze, Gilles, “Post-scriptum sobre las sociedades de control”, *Polis*, núm 13, 2006.

167 El proyecto de C.A.S.I.T.A. (Loreto Alonso, Eduardo Galvagni y Diego del Pozo) fue el resultado de un intenso periodo de trabajo, diálogo y creación, que acabó generando múltiples dispositivos y formatos. Más adelante nos referiremos a dos de las animaciones que formaron parte de este proyecto, y que giraban en torno a cuatro figuras que el colectivo ofrece para pensar las transformaciones recientes del trabajo: “Distraído desenfocado”, “Provecho Infinito”, “Los Gemelos” y “El atareado serial”. Estas animaciones pueden verse en la misma web, *op.cit.*

168 Tere Badia, Jorge Luis Marzo, Joana Masó. *No es lo más natural: Escritos y trabajos de Octavi Comeron (1965-2013)*, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 2015.

mi mano izquierda y me disponía abrirlo. Al leer el título, vi por el rabillo del ojo que algún objeto extraño se había posado en la portada, así que sacudí la mano enérgicamente para quitarlo. Al instante, caí en la cuenta de que aquello que había detectado, justo por debajo de las letras del título, no era otra cosa que la *Hidden Piece*, de Octavi Comeron. Giré noventa grados el libro, para ver bien la imagen en portada: era la fotografía que el artista había hecho en el Palau Sant Jordi. En medio de aquel espectacular escenario del Palau, aquel minúsculo rectángulo de color ocre había logrado estorbar y llamar toda mi atención.



Al abrir el libro encontré otra imagen, esta vez a doble página, donde aquel pequeño objeto, que había intentado apartar de un manotazo, crecía hasta ocupar toda la escena. Octavi Comeron mostraba estas dos fotografías siempre juntas<sup>169</sup>. En la fotografía del Palau, la pieza escondida funciona como un “punctum”, en el sentido que le daba Roland Barthes al término<sup>170</sup>: lo que nos perfora, lo que nos puntúa. El *punctum* tiene que ver, aquí, con una no pertenencia: ese pequeño puntito amarillo estorba; es la nota discordante dentro de ese inmenso espacio espectacular azul. Incluso siendo muy pequeño, los tonos ocres, así como la línea de sombra que subraya su presencia, logran interrumpir la continuidad de la escena. En realidad, no podemos saber con certeza qué estamos mirando hasta que llegamos a la segunda fotografía. Solamente así podemos aprehender que se trata de una pieza rectangular, de dimensiones similares a las de un palet<sup>171</sup>, revestida de parqué y fabricada artesanalmente. Podemos oscilar, una y otra vez, entre ambas fotografías, como haciendo zoom con la mirada, y cada vez que saltamos de escala, percibimos que ese salto implica también un salto de orden productivo. En la fotografía del Palau Sant Jordi, dejamos de saber de qué están hechas las cosas, y cómo están hechas. En la fotografía del palet sucede todo lo contrario.

La pieza escondida de Octavi Comeron, nos habla de la transformación hacia un mundo cada vez más postindustrial, donde la fabricación artesanal empieza a verse cada vez más amagada y reducida, donde el trabajo manual de la fábrica se aleja del plano de visión. Octavi Comeron dice de la imagen: “¿Y qué es una imagen sino un salto entre lo material y lo inmaterial, un tránsito en el que la materialidad de lo real se desprende de su cuerpo para devenir un espectro ubicuo?” Nos parece que la *Hidden Piece* se desdobra para recordarnos esa pérdida de contacto, que es también una pérdida de visibilidad. Como apunta Tere Badia, en ese salto de escala, la fábrica transparente logra, como en un

---

169 Estas fotografías formaban parte de la exposición titulada *Contracte Comú*, comisariada por Jorge Luis Marzo y Joan Masó en Can Palauet, Mataró en 2015. Marzo y Masó comentan este proyecto en la web (última consulta: 5 de agosto de 2015): <https://vimeo.com/125036659>

170 Véase Roland Barthes, *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 2004.

171 Se trata de una pieza de base rectangular, de un metro por ochenta de base aproximadamente, por diez centímetros de altura.

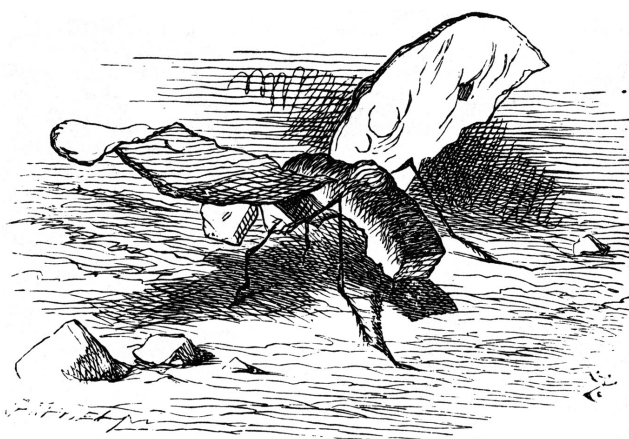
juego de espejos, invisibilizar al mismo trabajador:

(...) la fábrica transparente, metáfora y símbolo para Comeron del sistema de producción postfordista, consigue invisibilizar irremediabilmente ya no el proceso, ni la mercancía misma, desaparecida en la deslocalización, sino al trabajador como parte de un todo, escondido tras una imagen cristalina que, funcionando como un juego de espejos, la hace desaparecer<sup>172</sup>.

La *Hidden Piece* visibiliza lo que queda oculto el entramado económico y las relaciones de producción. Lo que se pierde es el contacto con la realidad del trabajo. Hoy ese salto de escala es aún mayor y la pérdida de visibilidad ha crecido exponencialmente hasta provocar una ceguera generalizada.

### 1.5. Mariposas de azúcar.

Para Octavi Comeron, el “double bind” es un término que define muy bien el dilema irresoluble al que se enfrenta el sujeto neoliberal<sup>173</sup>. Como explica Comeron, el “double bind” es el término que el antropólogo británico Gregory Bateson utilizaba para definir una serie de situaciones paradójicas, que sitúan al sujeto implicado frente a un dilema imposible de resolver. Nada ilustra mejor ese *double bind*, siguiendo a Bateson, que las mariposas que Alicia encuentra en el cuento de Lewis Carrol, *A través del Espejo*. Las mariposas “bread-and-butterflies” tienen las alas de pan y mantequilla.



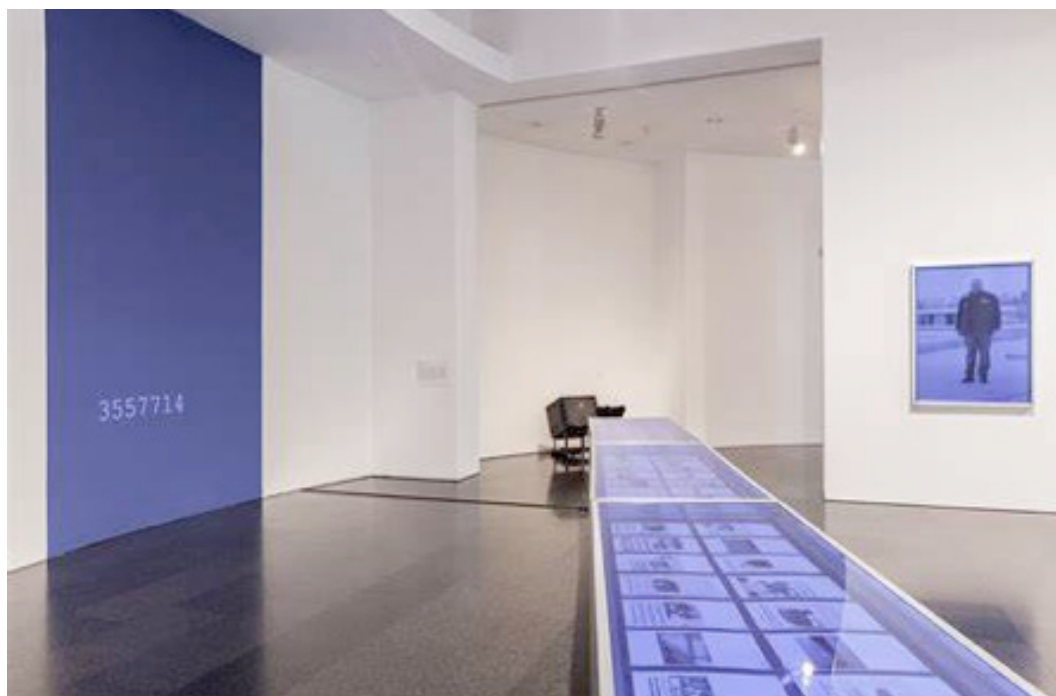
---

172 Véase Tere Badia, Jorge Luis Marzo y Joana Masó, *op.cit.*, 166.

173 “Double Bind” es el título de un texto que Octavi Comeron escribía a modo de introducción para su obra *Blue Collar Suite No2. Lear’s Song*. Véase Tere Badia, Jorge Luis Marzo y Joana Masó, *op.cit.*, 173.



Su cabeza está hecha de terrones de azúcar y para alimentarse beben únicamente té caliente. Las mariposas se enfrentan a un dilema irresoluble: hagan lo que hagan van a morir. Si consumen el té caliente que necesitan para vivir morirán y si no lo hacen morirán de sed. Octavi Comeron escribía un texto titulado “Double Bind” como introducción a su instalación *Blue Collar Suite No.2* (2009). La propuesta se articula en torno al proceso de deslocalización de la fábrica de componentes eléctricos *Lear Corporation* durante el 2002, cuando la fábrica traslada su planta de producción de Cervera (Lleida) a Polonia. La instalación expone documentos relacionados con todo ese proceso de deslocalización en una mesa alargada, bajo un vidrio azulado. Al fondo, vemos un retrato fotográfico de cuerpo entero de uno de los trabajadores de *Lear Corp*, frente a la fábrica de Polonia. La figura del trabajador de “cuello azul” desaparece, sumergiéndose en un azul intenso que inunda el espacio expositivo. Al otro lado de la sala, un tramo de pared aparece pintada, de suelo a techo, del mismo color. Sobre la superficie azul se proyecta un número que va creciendo, de cero hasta infinito, durante todo el tiempo que dura la exposición.



Como en la *Hidden Piece*, Comeron vuelve a poner el foco en la figura de un trabajador que desaparece del campo de visión:

El nuevo trabajador de la escena pública es el del trabajo inmaterial que se esparce por la sociedad del conocimiento y el sector de servicios. Sin embargo, el “fuera de campo” de esta imagen es evidente: mercancías de todo tipo siguen llegando a los comercios de nuestras ciudades y ocupando nuestras vidas<sup>174</sup>.

Para Comeron, lxs trabajadorxs se enfrentan hoy a una doble paradoja: Por un lado, aparecen en los medios solamente para anunciar su desaparición. Por otro lado, es un sujeto libre que sigue su propio interés, pero su interés converge con los intereses del sistema económico<sup>175</sup>. La gubernamentalidad de este sujeto se ejerce ahora dejándole hacer, porque ya ha interiorizado el principio económico<sup>176</sup>. Como una mariposa de azúcar, consume su propia libertad.

## 1.6. (Pre)ocupaciones.

*W: La force du bio-travail* (2001) es una película de Marta y Publio (Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto). En pantalla, vemos a dos personajes, un hombre (H) y una mujer (M), que se pasean por una vivienda sin muebles. El vídeo nos permite ser testigos de una conversación muy peculiar: los personajes interactúan entre ellos y se comunican, sin pronunciar palabra. El diálogo aparece a través de una serie de subtítulos que aparecen en pantalla:

---

174 *Ibid.*, 34.

175 Octavi Comeron sigue a Foucault para traer al frente que el liberalismo económico que surge a finales del siglo XVIII trae consigo una determinada forma de gubernamentalidad que pasa por alimentar libertades: “Tal como lo apunta Foucault, la razón gubernamental liberal necesita de un cierto grado de libertad, o más bien libertades, para poder funcionar. No le basta con respetar o garantizar tal o cual libertad; necesita alimentarse de un cierto número de libertades: libertad de mercado, libertad de trabajo, libertad de asociación, libertad de derecho de propiedad...Necesita consumir estas libertades, y para poder consumirlas tiene que producirlas y organizarlas”. *Ibid.*, 32.

176 Siguiendo a Comeron, esta contradicción es posible porque la subjetividad del sujeto económico va acompañada de un desdoblamiento entre libertad y peligro: “Un desdoblamiento a cuya clave apunta Foucault al advertir la conexión entre el liberalismo y la noción de seguridad, que delimita las libertades del liberalismo a través de su correlato: el peligro. Lo que la razón liberal pone en juego en clave productiva, dice Foucault, es el entramado libertad/seguridad y peligro, sin el cual no es posible el liberalismo. “Pas de libéralisme sans culture de danger”. Un peligro que acompaña al interés que mueve al sujeto del liberalismo, y que, como el reverso de una misma moneda y siguiendo su misma lógica económica, hace converger el peligro general del sistema y el peligro propio”. *Ibid.*, 32.

H: Hace ya tiempo que nos mudamos a esta casa y es...  
...como si no consiguiésemos acabar de hacerla nuestra.

M: Sólo algunas habitaciones dan la sensación...  
... de que acabamos de llegar. Además, pasamos aquí muy poco tiempo.

M: Me da miedo que acaben por convertirme...  
...en una persona que yo no quiero ser.

H: Consiste en aprender a disimular.

M: Recuerdo que cuando conseguiste el trabajo...  
...sabías que iba a ser determinante...  
...la capacidad para representar el papel.

M: Tenemos que pararnos a pensar si es esto...  
...lo que queremos. Si nos estamos equivocando o estamos acertando.

H: Pero si no tenemos tiempo para nada.

La primera escena de la película presenta a dos personajes enclaustrados, en una vivienda aún sin amueblar. “Hace ya tiempo que nos mudamos a esta casa y es como si no consiguiésemos acabar de hacerla nuestra”, dice el hombre, mientras mira al exterior por la ventana enrejada de la habitación vacía. A partir de la segunda escena, el trabajo irrumpe y monopoliza la conversación, hasta el final de la película. A medida que el diálogo textual avanza, mientras observamos las idas y venidas de H y de M por el espacio doméstico, crece la sensación de que la vida ha sido totalmente colonizada por el trabajo. La película coincide con

una conversación íntima entre dos personas que viven juntas, pero que gira por completo en torno al trabajo. Las expectativas, el deseo de tener hijos, mudarse a otra parte, no conocer a los vecinos, comportarse de un modo determinado, tener miedo o querer marcharse de viaje el fin de semana son cuestiones absolutamente subordinadas al trabajo. Los personajes de la película son mudos. Sus diálogos llegan a lxs espectadorxs únicamente a través de los subtítulos, como en una película de cine mudo. El silencio que los trabajadores mantenían en la fábrica se ha desbordado para entrar en todos los rincones de la casa.



Marta y Publio (Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto) presentan una pareja que se comunica de forma textual y telepática, sin llegar nunca a tocarse, anticipando de algún modo las formas de comunicación actuales. Cuando se hizo la película, no habíamos aún establecido el *whatsapp* como forma y formato de comunicación masiva. Y aunque son muchas las ventajas que esta nueva forma de comunicación permite, no podemos pasar por alto que todas estas tecnologías (el *smartphone*, la *tablet*, el ordenador portátil) han vuelto más poroso ese límite estanco que antes separaba la vida del trabajo, lo público y lo privado, la proximidad y la distancia. Es preciso subrayar la centralidad



que adquiere el trabajo en su propuesta. La película se desarrolla enteramente dentro de la casa. No vemos nunca la oficina, ni los espacios de trabajo. La puesta en escena de Marta y Publio (Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto) resulta efectiva a la hora de traer al frente el modo en que el trabajo permea la vida, hasta el punto de que estos personajes ya no pueden habitar su propia casa. Los personajes deambulan por la casa vacía, sin muebles, como si estuviesen de paso, como si la casa no fuese suya, sino un espacio provisional. Es como si no les quedara ya ni el tiempo, ni las ganas, ni la energía, ni la capacidad para habitar un espacio fuera del trabajo, como si ya no encontrasen la forma de hacer de un espacio un lugar. En un texto titulado “Biopolíticas del trabajo en las prácticas artísticas”, Octavi Comeron sintetizaba de forma muy acertada las discontinuidades en el espacio del saber, que el filósofo francés Michel Foucault detecta a finales del siglo XVIII:

Lenguaje, Vida y Trabajo son para Foucault la tripleta de conceptos que la modernidad construye para poder trazar su propia figura. Su investigación se despliega como arqueología que desvela los fundamentos ideológicos con los que las ciencias humanas han construido discursivamente la idea de hombre como “ser vivo, trabajador y parlante”<sup>177</sup>.

En el mismo texto Comeron advierte de que, en cuanto Adam Smith publicó su tratado sobre *Las Riquezas de las Naciones* en 1776, quedaron sentadas las bases de una economía política centrada en el trabajo:

A partir de ella todo análisis económico será sobre la producción y la medida del valor se fundará en el trabajo. El trabajo será en la modernidad lo que representan las riquezas, y ello tiene como consecuencia la apertura de un nuevo dominio de la economía: la producción<sup>178</sup>.

En *W: La force du Bio-travail*, el trabajo ha cooptado por completo tanto la vida como el lenguaje. El vacío de la casa subraya la incapacidad de estos personajes de habitar, porque sus vidas están ya totalmente subordinadas al trabajo. La película aborda muchas de las preocupaciones que Richard Sennet presenta en su libro, *La Corrosión del Carác-*

---

177 Véase Tere Badia, Jorge Luis Marzo y Joana Masó, *op.cit.*, 38.

178 *Ibid.*, 38.

*ter: Consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*<sup>179</sup>. A partir de los años setenta, cuando empieza forjarse la personalidad flexible, tanto del mercado como de las trabajadoras y trabajadores, las relaciones sociales y afectivas, que antes se tejían en torno al trabajo, también se flexibilizan. La casa a medio habitar es la casa de la trabajadora flexible que podría ser desplazada a otra ciudad en cualquier momento, que no ha logrado establecer lazos con sus vecinos, y que no consigue sentirse como en casa.

---

179 Véase Richard Sennet, *op. cit.*



# 2

## ECONOMÍA BIOPOLÍTICA DEL TIEMPO

## 2.1. Economía biopolítica del tiempo.

### 2.1.1. (Des)valorización del tiempo.



*Una libra* (2013) es una videoinstalación del artista británico Oliver Walker que consiste en una hilera de pantallas donde aparecen una serie de personas realizando diferentes trabajos: un agricultor, un político, una trabajadora en la fábrica, una mujer frente a un portátil<sup>180</sup>. Pronto nos damos cuenta de que la duración de cada vídeo no es la misma. Mientras unas personas siguen trabajando en pantalla, otras van desapareciendo. La pregunta que plantea Oliver Walker es la siguiente: ¿Cuánto tarda cada trabajador en ganar una libra? El título de la videoinstalación, “una libra”, alude al tiempo que estos trabajadores y trabajadoras tardan en ganar una libra. Las diferentes duraciones de cada vídeo desvelan la desigualdad de tiempos que patrocina la sociedad del valor. *Una libra* trae al frente algo que ya sabíamos: que trabajar ocho horas al día no reporta los mismos beneficios a unos y a otros. Nuestro tiempo vale más o menos, dependiendo del lugar que ocupamos en ese entramado global y complejo, al que Sarah Sharma

---

180 Véase presentación del artista en el *Festival Transmediale Capture All* 2015 accesible en la web (última consulta 19 de octubre de 2019): <https://www.youtube.com/watch?v=i9WGrokqRXw>

se ha referido recientemente como *economía biopolítica del tiempo*<sup>181</sup>. Con este término Sarah Sharma trae al frente que el tiempo de cada persona se encuentra muy atravesado por una serie de relaciones de poder, es decir, que las diferentes experiencias temporales dependen del lugar que cada persona ocupa dentro de esa economía biopolítica del tiempo. Sharma insiste además en que “la experiencia política del tiempo no puede ser reducida a valor o trabajo”<sup>182</sup> y que ninguna época puede ser reducida a una única temporalidad, en contra de lo que sugiere la dominante narrativa del 24/7<sup>183</sup>.

El vídeo de Walker visibiliza también algo en lo que insiste Sarah Sharma: que la temporalidad es un modo determinado de sentir el tiempo, que no es neutro, y que está muy intrincado con las relaciones de poder<sup>184</sup>. Que el tiempo de unas valga más que el tiempo de otras es algo que está ya perfectamente asumido en las sociedades capitalistas. Cada tiempo de trabajo se valora de un modo diferente, desde cantidades millonarias a cantidades que no alcanzan para cubrir las necesidades básicas. Los intentos que hacen determinados gobiernos por subir el listón del salario mínimo, es un intento por regular ese desequilibrio en el modo de valorar los tiempos y una forma de revalorizar los tiempos más infravalorados en una sociedad donde el tiempo es (des)valorizado de forma asimétrica.

### 2.1.2. Sin tiempo.

En la película *In Time* (2011), de Andrew Niccol, se cumple la famosa expresión “el tiempo es dinero”: los trabajadores son remunerados no en dinero sino con segundos de vida. La película imagina una sociedad donde el tiempo de vida se acumula en un reloj de varios dígitos, que

---

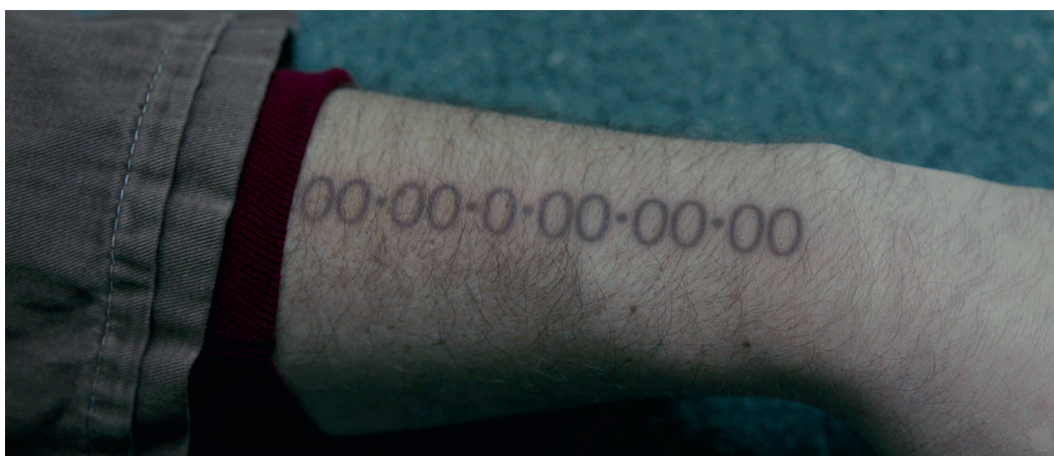
181 Sarah Sharma, “The Biopolitical Economy of Time”, *Journal of Communication Inquiry*, vol. 35, núm. 4, octubre 2011, 439-444.

182 *Ibid.*, 35, 439.

183 Sharma insiste en que las nuevas temporalidades no pueden reducirse a una “experiencia compartida del tiempo basada en este sentido de una vida 24/7, una ciudadanía global fatigada ahora precarizada”. *Ibid.*

184 Véase Sarah Sharma, *In the Meantime: Temporality and Cultural Politics*, Duke University Press, Durham, 2014, 4.

cada ser humano lleva implantado en su antebrazo. Cada persona nace con una determinada cantidad de tiempo que permanece intacta hasta los veinticinco años, pero a partir de entonces se inicia una cuenta atrás irreversible. En *In Time* la gente muere cuando su reloj digital llega a cero. En realidad, este reloj puede ser entendido como una cuenta bancaria de tiempo donde se acumula el tiempo de vida. En esta sociedad obsesionada con el tiempo, éste se ha convertido en la moneda de cambio. El tiempo de vida puede ser acumulado, puede ganarse, perderse, ser intercambiado, prestado o regalado.



Una de las consecuencias de esta economía biopolítica del tiempo, es que los pobres viven con el tiempo justo para acudir a trabajar a la fábrica, esperando conseguir algunas horas más de vida, mientras los ricos viven eternamente y sin necesidad de trabajar. El horizonte temporal de unos y de otros no puede ser más radicalmente diferente<sup>185</sup>. Tener más o menos tiempo acumulado en esa cuenta temporal obliga a unos a vivir en un presente incierto mientras otros hacen planes de futuro. Tener más o menos tiempo proporciona o niega el acceso a determinadas zonas de la ciudad. En la periferia, los trabajadores mueren, ven morir a los suyos, acuden a la fábrica para conseguir algo más de tiempo o trapichean con él, mientras que en las zonas más exclusivas

---

185 Incluimos aquí una cita más extensa que nos parece pertinente: "La fuerza de la vida puede ser mantenida por políticas gubernamentales y protecciones de bienestar, atención médica y condiciones laborales seguras. Sin embargo, la fuerza de la vida está siendo progresivamente regulada por inversiones privadas; la compra de planes, políticas y las varias mercancías individuales pueden reunir por su cuenta para dar estilo a su vida (fuerza). Dormir, descansar, descansos para ir al baño, quedarse despierto, esperar o esperar algo son diferencialmente experimentadas dependiendo de dónde uno encaja dentro de la bioeconomía política del tiempo". *Ibid.*

los millonarios apuestan y derrochan parte del tiempo que les sobra. El protagonista de *In Time* trabaja en una fábrica en la periferia de la ciudad, manipulando dispositivos de almacenaje de tiempo y vive con el tiempo justo, hasta que un billonario se cruza en su camino y le cede millones de minutos. Se produce entonces un salto: una de las fibras abandona el lugar que le había sido asignado, dentro de ese entramado de la economía biopolítica del tiempo global, y pasa a ocupar un lugar que no le corresponde. Mientras la policía le busca para ponerle en su lugar, el protagonista tiene la oportunidad de mezclarse con una élite que acumula cantidades millonarias de tiempo. En *In Time*, el modo de experimentar el tiempo vienen definido por las diferencias sociales de un sistema que potencia la concentración de tiempo y la consolidación de unas élites que disponen de casi todo el tiempo del mundo, mientras otrxs disponen cada vez de menos tiempo. Esa distribución asimétrica de tiempos se traduce en una especie de *apartheid*, donde los ciudadanos son segregados y separados, en función de los minutos que acumulan en sus cuentas bancarias.



Para Sarah Sharma, la textura del tiempo es excesivamente rica y compleja como para ser reducida a una única temporalidad o a tiempo de trabajo<sup>186</sup>. Aunque tendremos en cuenta estas consideraciones, esta tesis incide, especialmente, en todo ese tiempo dedicado al trabajo. Desde una serie de prácticas artísticas muy diversas, tantearemos las temporalidades que han ido tramando la vida de los trabajadores y las trabajadoras en la época neoliberal.

---

186 *Ibid.*



### 2.1.3. Fibras de tiempo.



*Workers Leaving the GooglePlex* (2011) es una videoinstalación de Andrew Norman Wilson, que graba la salida de los trabajadores de la fábrica en el complejo de Google en Silicon Valley. El título alude de un modo directo a *La sortie de l'usine Lumière à Lyon*, la película grabada por los



hermanos Lumière en 1895, así como a *Workers Leaving the Factory* (2006), la instalación de Harun Farocki que recorre la historia del cine para mostrar a los trabajadores saliendo de la fábrica.



Farocki nos invitaba a mirar con atención ese límite donde, siguiendo a Marx, la vida comienza:

Y para el obrero que teje, hila, taladra, tornea, construye, cava, machaca piedras, carga, etc., por espacio de doce horas al día, ¿son estas doce horas de tejer, hilar, taladrar, tornear, construir, cavar y machacar piedras la manifestación de su vida, su vida misma? Al contrario. Para él, la vida comienza allí donde terminan estas actividades, en la mesa de su casa, en el banco de la taberna, en la cama. Las doce horas de trabajo no tienen para él sentido alguno en cuanto a tejer, hilar, taladrar, etc., sino solamente como medio para ganar el dinero que le permite sentarse a la mesa o en el banco de la taberna y meterse en la cama<sup>187</sup>.

En 2007, el artista Andrew Norman Wilson se encontraba trabajando para Google. Allí se dio cuenta de que los trabajadores llevaban acreditaciones de varios colores, que indicaban el tipo de relación laboral con Google y permitían o denegaban el acceso a una serie de privilegios. Wilson fue contratado conjuntamente por Google y por *Transvideo Studios* para editar vídeos: “mi trabajo fue vendido a Google en la forma de un empleo de 9 a 5”, cuenta Wilson en la propia película<sup>188</sup>. Su acreditación roja indicaba que pertenecía a la clase de trabajadores contratados de forma temporal para trabajar en algún proyecto. Éste le permitía disfrutar de una serie de ventajas, como la comida *gourmet* gratuita, las bicis de Google o el servicio de transporte para salir del complejo. Y en cambio, no podía tener acceso a los privilegios reservados para

---

187 Karl Marx, *Trabajo asalariado y capital*, El Cid Editor, Córdoba, 2004, 33.

188 Puede consultarse la película de Andrew Wilson en la web (consultada el 17 de octubre de 2019): <https://vimeo.com/15852288>

los trabajadores en plantilla de Google, de acreditación blanca: como los viajes de esquí, los viajes a *Disneyland*, opciones sobres acciones o bonificaciones. Por otro lado, los becarios de Google llevaban acreditaciones verdes. Pero Wilson descubre a una cuarta clase, que trabaja en otro edificio cercano al suyo, conocido como “3.1495”. El artista observa que estos trabajadores llevan acreditaciones amarillas y salen de trabajar a las 2:50 PM, antes que el resto de trabajadores de Google. Se trata de empleados y empleadas que escanean las páginas de los libros de la aplicación Google Books. Los “scan-ops” trabajan de 4 AM a 2:50 PM, pero no tienen acceso a ninguno de los privilegios, ni posibilidad de interaccionar socialmente con el resto de trabajadores, que a veces no saben ni siquiera de la existencia de esta división. Vuelve la sensación de *dejà vu*: Wilson decide plantar otra vez la cámara, como los hermanos Lumière, frente a las puertas de la fábrica, aunque en esta ocasión la fábrica no está en Lyon sino en ese pleno epicentro de la *silicolonización del mundo*<sup>189</sup> y la grabación acarreará su despido<sup>190</sup>. *Workers Leaving the GooglePlex* muestra dos planos fijos que ofrecen una vista simultánea del campus donde trabajan los *googlers* de acreditación blanca y los “scan-ops” saliendo de trabajar, “impulsados por una fuerza invisible”<sup>191</sup>, como decía Farocki, mientras que los *googlers* pasean a un ritmo mucho más tranquilo por el campus. Pero, ¿cómo experimenta el tiempo un trabajador de Google? En el Googleplex, la experiencia del tiempo no puede ser reducida a una única temporalidad, porque las diferentes formas de experiencia temporal dependen, no únicamente de cada conciencia, si-

---

189 Aludimos aquí uno de los últimos libros de Éric Sadin, donde escribe que “El Espíritu de Silicon Valley engendra una colonización -una silicolonización-.” Véase Éric Sadin, *La silicolonización del mundo: La irresistible expansión del liberalismo digital*, Caja Negra, Buenos Aires, 2016, 31.

190 La película grabada en las instalaciones de Google, supuso a Wilson la finalización inmediata de su contrato, por estar grabando en un lugar confidencial donde se llevan a cabo tareas confidenciales. Tras la acreditación amarilla, unas instrucciones instan a los trabajadores a informar a un determinado manager si alguien pregunta por su trabajo. De esta forma, a través de una trabajadora, las grabaciones de Wilson llegaron a oídos del manager y del personal de seguridad. Wilson tuvo que dar explicaciones, como cuenta a lo largo del vídeo, ante el dueño millonario de Transvideo Studios, así como ante una serie de personas de Google. En uno de los mails escritos por Wilson, el artista declara que siente curiosidad por cómo se está produciendo la transición del capitalismo industrial al capitalismo postindustrial, y qué implicaciones tiene esta transformación en términos de clase y raza. Véase Andrew Wilson, *op.cit.*

191 En *Workers Leaving the Factory*, de Harun Farocki.

guiendo a Bergson<sup>192</sup>, sino del tipo de acreditación que cuelga del cuello. El trabajador de cuello blanco, de cuello rojo, de cuello verde y de cuello amarillo no experimentan el tiempo de la misma forma, porque esa diferencia de color marca, en realidad, una diferencia entre los hilos existentes entre el trabajo y el tiempo de estas personas. Hay quienes trabajan de una forma absolutamente flexible o siguiendo la temporalidad del 24/7. Hay personas que cumplen un horario de 9 AM a 5 PM, otras que trabajan de 4 AM a 2:50 PM. Hay gente contratada de forma temporal, becarixs que esperan lograr un puesto fijo dentro de la empresa, y gente con contrato indefinido. Como escribe Sarah Sharma:

Lo temporal opera como una forma social de poder y como un tipo de diferencia social. (...) El tejido social está compuesto por una cronografía de poder, donde los sentidos del tiempo y posibilidad de los individuos y de los grupos sociales están conformados por una economía diferencial, limitada o expandida por las formas y los medios en los que se encuentran a tiempo o sin tiempo <sup>193</sup>.

Si seguimos la ruta abierta por Sharma, debemos pensar que el mundo no se acelera hoy igual para todas<sup>194</sup>. Debemos pensar que nuestras temporalidades son diferentes, particulares y que no son el resultado de una aceleración tecnológica. Lo que encuentran los ciudadanos de hoy no es tanto una aceleración como una “demanda estructural que les insta a recalibrar sus tiempos para ajustarse a las expectativas temporales solicitadas por las diversas instituciones, relaciones sociales o acuerdos laborales”<sup>195</sup>. Para Sharma las temporalidades son el resultado, no de esa aceleración tecnológica, sino de cómo encajamos en la “economía biopolítica del tiempo”. En las próximas páginas, ofrecemos diferentes acercamientos a esta cuestión, desde una relación de prácticas artísticas.

---

192 Bergson escribe: “No percibimos otra duración que la nuestra, pues asistimos a la sucesión de fenómenos exteriores, esos fenómenos no existen para nosotros más que en tanto que percibidos por nosotros (...)”. Véase Henri Bergson, *Lecciones de Estética y Metafísica*, Siruela, Madrid, 2012, 100.

193 Véase Sarah Sharma, *In the Meantime*, op.cit., 9.

194 Sarah Sharma hace una crítica de la aceleración y de las contribuciones académicas que ponen un foco excesivo en el 24/7. Sharma detecta, en muchas de las teorías de la aceleración contemporáneas, una tendencia a pensar en un individuo generalizado que se encuentra siempre “sin tiempo”. Sharma nos invita a huir de esa simplificación del tiempo: no podemos decir que hay un sentido del tiempo característico del posfordismo, sino una “experiencia particular del tiempo que se estructura en contextos políticos y sociales específicos”. Por eso, Sharma propone salir de los tópicos habituales -el consumidor de aparatos tecnológicos, el que sufre *jet lag*, el académico que trabaja las 24/7- para desplazar la atención hacia cómo se sincronizan esas múltiples temporalidades. Véase *Ibid.*, 9.

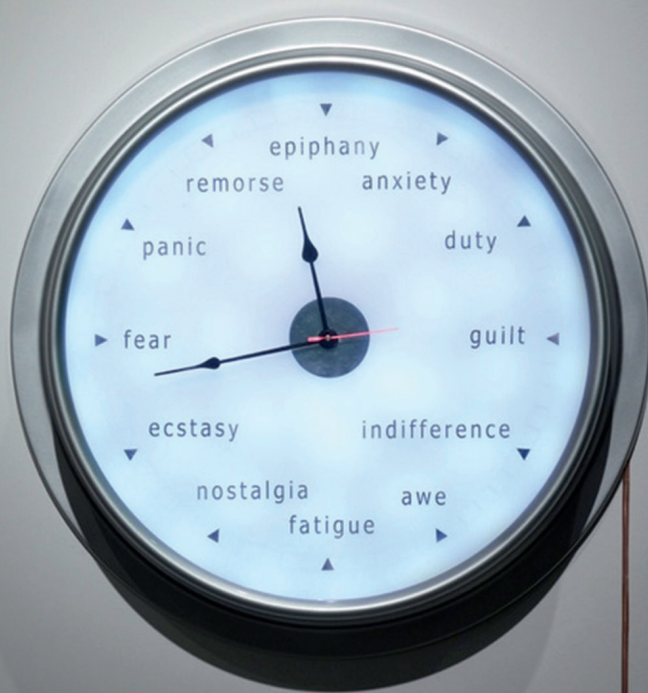
195 Sarah Sharma, op.cit., 138.

## 2.2. Los relojes trastornados.

### 2.2.1. Tiempos y afectos.

Me despierto con *nostalgia* y *fatiga*, aunque mi estado de ánimo parece fluctuar de un modo alarmante. Voy hacia la ducha, pasando por la *ansiedad*, el *deber* y la *culpa* en cuestión de segundos. Preparo el café en pleno *éxtasis*. Me voy a trabajar con *miedo*, y con *miedo* y *fatiga* llego a trabajar. Me presento en la reunión con *pánico*, un *pánico* que se va matizando con *ansiedad*, *deber* o *miedo*. Vuelvo a mi silla y saco el portátil con *pesar*. Continuo con mis tareas, atravesando momentos de *epifanía* y *ansiedad*. Como apresuradamente con *culpa*, mientras chateo, entre la *culpa* y la *apatía*. Preparo las cosas para mi viaje con *apatía* y *asombro*, me dirijo al aeropuerto con *fatiga* y me siento a esperar la llamada de los pasajeros con *nostalgia*. Me pierdo en las redes entre la *nostalgia* y el *éxtasis*. Apago el móvil y el ordenador y despegamos. De nuevo al *éxtasis*. Entre el *miedo* y el *pánico* no consigo dormir, pero al final caigo rendida. Bajo del avión entre el *pánico* y el remordimiento y llego a la habitación del hotel con *fatiga*, *pánico*, y algo de *nostalgia*.





ATLANTA



Así podría transcurrir nuestro día, si hiciésemos nuestro el reloj que *RAQs Media Collective* (Monica Narula, Jeebesh Bagchi y Shuddhabrata Sengupta) presentaba en el Centro de Arte Dos de Mayo en el 2014, dentro del marco de la exposición *Es Posible porque es Posible*. De una de las paredes colgaban varios relojes que formaban parte de una instalación titulada *Aquí, en otro lugar (rueda de escape)*. La imagen de este reloj nos ha acompañado desde el principio de esta investigación: nos daba la sensación de que este reloj transformado señalaba algo que no podíamos pasar por alto. Este reloj, conectado a la corriente, convertido en pantalla, que no marcaba ya las horas sino una serie de estados afectivos, apuntaba hacia una nueva condición contemporánea, donde el tiempo, la tecnología y los afectos, parecen indisociables. La esfera de estos relojes es una esfera-pantalla en la que los doce números han sido sustituidos por doce estados afectivos: ansiedad, deber, culpa, apatía...No hay uno, sino un montón de relojes, cada uno con el nombre de una ciudad diferente, en una zona horaria diferente. Irradiando luz, el reloj se muestra visible de día o de noche, como un ojo que (nos) mira, con la pupila contraída y sin llegar nunca a pestañear. Aunque el tic-tac se ha vuelto silencioso, las manecillas siguen avanzando siguiendo un ritmo regular y mecánico. Las palabras que definen los diferentes estados afectivos mantienen su posición en cada una de las esferas. Y así, en Madrid o en Singapur, las agujas señalan diferentes estados de ánimo, que se irán reproduciendo, una y otra vez, a lo largo y ancho del planeta, como en una coreografía afectiva global, inmanente, donde los afectos aparecen y se disipan en cuestión de segundos.

Cabe preguntarse si sigue tratándose de un reloj. Este nuevo dispositivo sigue teniendo tres manecillas, que se mueven a tres velocidades diferentes. Sin embargo, el dispositivo escapa de la subordinación capitalista que reduce la experiencia temporal a una experiencia numérica y cuantificable del tiempo. Tal vez esa *rueda de escape* del título apunta también hacia una posibilidad de escapar de esa concepción moderna del tiempo para inventar otras formas de referirnos a él. El reloj fue ganando manecillas a lo largo de la modernidad, en una búsqueda desesperada por ganar exactitud. Y así: el reloj fue creando la ilusión de poder diseccionar de un modo cada vez más preciso el tiempo, pasando de las horas, a los minutos, a los segundos, hasta que la obsesión moderna por el tiempo hizo necesaria la utilización de

otros dispositivos mucho más precisos, como el cronómetro. Pero en este caso la precisión ha perdido el sentido, porque lo único que hace la manecilla de los segundos es dar vueltas a toda prisa, marcando hasta doce estados afectivos diferentes en un mismo ciclo. Pensar así en el tiempo, sin una secuencia numérica, es también un modo de desmontar la lógica que ha marcado el modo de sentir y hablar del tiempo en las sociedades capitalistas.

Dar así la hora es un modo de devolver al tiempo su dimensión afectiva, incidiendo en esa cualidad diferencial que Bergson atribuía al tiempo, como experiencias únicas y llenas de matices que dependen de cada conciencia. En el reloj de *RAQs Media Collective* cada segundo que pasa, la combinación afectiva es única y diferente, y la lectura que podemos hacer del tiempo se vuelve mucho más difusa. Ya no parece posible determinar con precisión en qué segundo vivimos. La labor de sincronización que ha hecho el reloj a lo largo de la historia, coordinando los tiempos de cada trabajadora dentro de una máquina social, se antoja en este reloj como una tarea imposible. La idea de salir hacia el trabajo *a la hora del remordimiento, la culpa y la apatía* o quedar con alguien *en el momento exacto del éxtasis, el miedo o la epifanía*, sugiere otro modo de referirse al tiempo, que convierte la tarea de la sincronización en una misión imposible. El tiempo no se deja dividir aquí en cantidades exactas, sino que se presenta como una experiencia continua, inasible, cambiante y llena de matices. El tiempo vuelve a adquirir ese carácter elusivo de siempre, antes de llegar a la modernidad, y que permeaba las reflexiones de San Agustín, hace más de mil quinientos años:

¿Qué es entonces el tiempo? ¿Quién podrá explicarlo concisa y fácilmente? ¿Quién podrá comprenderlo, al menos con el pensamiento, para formular una explicación al respecto? Y sin embargo ¿qué otra cosa recordamos al hablar más cercana y conocida que el tiempo? Y eso que cuando hablamos de él sabemos a qué nos referimos y también lo sabemos cuando lo oímos en boca de otro.

¿Qué es entonces el tiempo? Si nadie me plantea la cuestión, lo sé. Si quisiera explicarla a quien me la plantea, no lo sé. No obstante, digo sinceramente que sé que, si nada sobreviniese, no habría tiempo futuro y que, si nada existiese, no habría tiempo presente<sup>196</sup>.

---

196 Agustín de Hipona, *Confesiones*, Gredos, Madrid, 2010, 560.



Más adelante, San Agustín añade:

Y una sola hora, en sí misma, transcurre en fugitivas divisioncitas. Cuanto se ha esfumado de ella es pasado; cuanto le resta, futuro. Si se aprecia algo de tiempo en el tiempo que no puede ser dividido siquiera en las partes más pequeñas de los momentos, ése es el único que puede decirse presente. Éste, sin embargo, pasa volando tan precipitadamente de futuro a pasado que no se extiende fraccioncilla alguna. Lo cierto es que, si se extiende, se divide en pasado y futuro: por lo que el presente no tiene espacio alguno<sup>197</sup>.

El tiempo vuelve a ser percibido, en el reloj de *RAQs Media Collective*, como un presente eternamente cambiante. El presente es, como escribe San Agustín en este pasaje, ese instante que no puede ser dividido en partes más pequeñas. Pero aquí el instante ha perdido ese carácter tan preciso de la modernidad, cuando demorarse menos de un segundo en reaccionar podía costar un despido, como nos hace ver Jimena Canales<sup>198</sup>.

A pesar de lo dicho hasta ahora, nos parece que el reloj del colectivo no se agota aquí. Nos gustaría proponer ahora otra lectura, apuntando hacia la estabilidad o la inestabilidad que supone guiarse por este nuevo dispositivo. En la propuesta del colectivo, la noción del tiempo lineal y cuantificable, que hasta ahora había estructurado la vida de millones de personas, es reemplazada por una noción del tiempo mucho más inmanente. Esta inmanencia se encuentra directamente relacionada con el uso extendido de internet y de las pantallas (hoy hay más *smartphones* en el mundo que seres humanos) y con la emergencia de una nueva corporeidad siempre conectada.

El reloj de *RAQs Media Collective* trae al frente un tiempo de confusión afectiva que se reproduce a escala planetaria. No hay estabilidad psíquica o afectiva posible en este nuevo reloj, si es que podemos seguir llamándolo así. ¿Y cómo puede medir la productividad hoy este

---

197 *Ibid.*, 563.

198 Jimena Canales cuenta con detalle una anécdota que tuvo lugar en el Royal Observatory de Greenwich en 1796, cuando el asistente David Kinnebrook fue despedido porque sus observaciones diferían temporalmente de las de su superior, el Astrónomo Real Nevil Maskelyne. La modernidad estuvo obsesionada, por el descubrimiento de este “tiempo de reacción”, que era entendido como un tiempo de retraso, entre el estímulo y la respuesta, del orden de una décima de segundo. Véase Jimena Canales, *A Tenth of a Second: A History*, University of Chicago Press, Chicago, 2009, 21.

reloj? Los números que en el fordismo servían para medir la cantidad de tiempo trabajado y la productividad han desaparecido del reloj. Y por otro lado, el reloj se hace pantalla. En *Work, Work, Work*, el colectivo de artistas escribe sobre el tiempo:

El suave tic-tac del pánico en nuestras mentes es sincopado por los latidos acelerados y la aceleración de la vida diaria. Los ritmos circadianos (tiempos para levantarse y para dormir, tiempos para el trabajo y para el ocio, tiempos para la luz del día y tiempos para las estrellas), se confunden mientras millones de caras se encuentran iluminadas por una fluorescencia eterna que intercambia la noche por el día<sup>199</sup>.

Este pasaje resalta los efectos que la hiperconectividad tiene en los ritmos propios, incidiendo en que los ritmos circadianos, que hasta ahora se guiaban por los ciclos de luz y oscuridad de los cuerpos celestes, se confunden. Desde que cuerpo y tecnología se hacen uña y carne, la relación entre tiempo de trabajo y de no trabajo se ha vuelto más irregular, caótica y confusa. El tiempo empieza a estar fuera de quicio. El cuerpo conectado alcanza y es alcanzado en un solo clic, a cualquier hora y desde cualquier parte. Vida y trabajo dejan de transcurrir en compartimentos estancos para fusionarse en una intermitencia continua. La playa más remota puede convertirse en oficina provisional en cuestión de segundos, mientras la vida íntima irrumpe en el espacio de trabajo desde nuestras pequeñas pantallas. Vivimos en tiempos de una (des)conexión global, de una humanidad aumentada mediante múltiples dispositivos que nos incitan a desafiar nuestros propios límites espacio-temporales. Vivir hoy es estar conectado. Y estar conectado es trabajar.

### 2.2.2. La disolución de las ocho horas.

En un cartel del 1 de mayo de 1919, un ocho gigantesco ocupa el centro de la imagen. En su interior un reloj marca las ocho horas, mientras dos grupos bien diferenciados, capitalistas a la derecha y trabajadores a la izquierda, tiran con fuerza de dos sogas anudadas a las manecillas del reloj. Ambas

---

199 *RAQs Media Collective*, "After hours", en Jonathan Habib Engqvist, Annika Engqvist, Michele Masucci, Lise Rosendahl y Cecilia Widenheim, eds., *Work, Work, Work, A Reader on Art and Labour*, Sternberg Press, Berlín / Iaspis, Estocolmo, 2012, 104.

partes luchan con el propósito de no ceder el control sobre el tiempo de trabajo, pero la cuerda que conecta el minuterio con la banda del capital parece estar a punto de romperse: las proletarias están a punto de ganar la batalla. Esta lucha por la jornada laboral de ocho horas acontece frente a un fondo fabril, justo cuando acaba de aprobarse en Francia la ley de las ocho horas. Y a pesar de su aprobación: los sindicatos llaman al trabajador a la acción. Es urgente luchar juntas para que se aplique la ley.

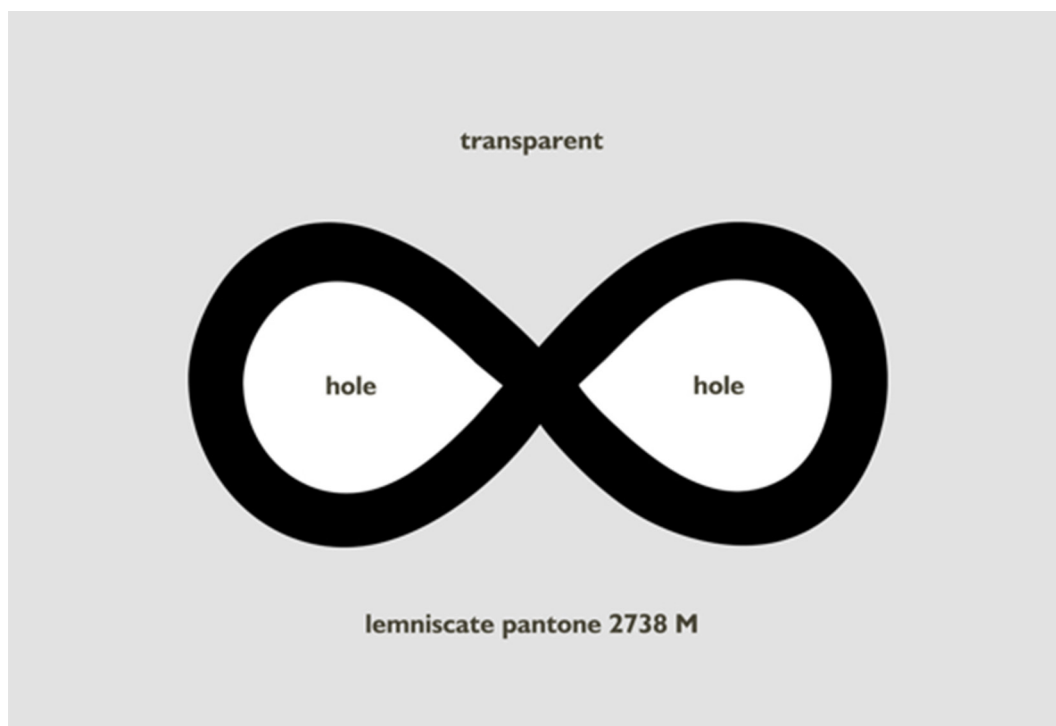


En 2014, *RAQs Media Collective* presentaba el *Kunsthall Stavenger* una bandera muy singular, en cuyo centro se dibujaba el símbolo, utilizado habitualmente, para referirse al infinito. En el proyecto *Flag*, comisariado por Randi Grov Berger, sesenta artistas eran invitadxs a diseñar una bandera, que sería izada durante una semana<sup>200</sup>. Dicha bandera sería

---

200 Véase la web del Kunst Hall de Stavenger, en Noruega (consultada el 20 de noviembre de 2019): <https://kunsthallstavanger.no/en/exhibitions/flag-stavanger>

reemplazada, al cabo de una semana, por la bandera de otro artista, y así sucesivamente, durante un año. En la bandera del colectivo, titulada *Lemniscate Pantone*, el símbolo del infinito ocupa todo el lienzo.



El ocho ha caído hasta transformarse en una *lemniscata*. Hemos oído con insistencia que “el tiempo está fuera de quicio”. Esta expresión, que fue pronunciada en su momento por Hamlet, vuelve a resonar hoy en las voces de Franco “Bifo” Berardi<sup>201</sup>. La expresión “estar fuera de quicio” tiene fuertes connotaciones afectivas. Estamos fuera de quicio cuando perdemos la cordura, cuando abandonamos el orden para caer en el desorden. Decir que el tiempo está fuera de quicio es otra forma de decir que el tiempo ha perdido su cordura. Tal vez eso es lo que anunciaba el cartel de Doumenq: que la cordura del tiempo estaba a punto de romperse. ¿Pero de qué quicio salta la puerta entonces? En *Deadman*

---

201 Franco “Bifo” Berardi cita a Hamlet y después escribe: “En los últimos años de la última década del Siglo Moderno, los síntomas de una especie de disonancia y de desequilibrio temporal se han multiplicado en la esfera de la sensibilidad estética. Pensad en la película de Robert Altman *Short Cuts* (1993), de P.T. Anderson *Magnolia* (1999), de Sam Mendes, *American Beauty* (1999). El ritmo de la vida está permeado por un sentido de aceleración, de experiencia vivida fragmentada, y de la percepción sensorial misma. “El tiempo está fuera de quicio”, escribió el antropólogo Gregory Bateson, citando a Hamlet, por supuesto. Fuera de quicio - desconectados”. Véase Franco “Bifo” Berardi, “Out of joint then what?”, en Warren Neidich, ed., *The Noologist’s Handbook and Other Art Experiments*, Archive Books, Berlín, 2013.

*Working*, Peter Fleming y Carl Cederström escriben:

Bajo los sistemas fordistas anteriores, el tiempo y el espacio de trabajo estaban muy claros. Dentro de estos parámetros, peleábamos en una batalla campal sobre su cualidad, cantidad o autonomía. La mayoría de empleos eran sin duda aburridos y explotadores, pero podíamos marginalmente separarlos del resto de nuestras vidas al fichar para salir<sup>202</sup>.

Fleming y Cederström resaltan la posibilidad de separar el tiempo y el espacio del trabajo del tiempo y el espacio de la vida. El quicio es una parte imprescindible para que las puertas puedan cerrarse o abrirse. Decir que el tiempo ha saltado de quicio, es otra forma de decir que esa puerta que separaba las puertas de la fábrica ha saltado de quicio. Como apunta Fleming, los límites se han vuelto mucho más difusos en la época neoliberal, aunque esto ha sido posible gracias a nuestra cooperación:

Bajo el fordismo, los fines de semana y el tiempo de ocio estaban, aún, relativamente sin tocar. Su objetivo era sustentar, indirectamente, el mundo del trabajo. Hoy, sin embargo, el capital busca explotar toda nuestra sociabilidad en todas las esferas de la vida. Cuando todos nos convertimos en “capital humano” no tenemos únicamente un trabajo, o realizamos un trabajo. Nosotras somos el trabajo. Incluso cuando la jornada laboral parece haberse acabado. Esto es lo que algunos han llamado el levantamiento del bio-poder, donde la vida misma se pone a trabajar: nuestra sociabilidad, imaginación, capacidad de recursos, y nuestro deseo de aprender y de compartir ideas. Pero como todas sabemos, las corporaciones modernas no pueden proveer esos conductores de valor por su propia iniciativa. Por eso nosotros somos reclutados para hacerlos por ellos. La auto-explotación se ha convertido en un aspecto que define el trabajo hoy. De hecho, la razón por la que las grandes compañías invierten tan poco en formación es porque se han dado cuenta de que los trabajadores se forman ellos mismos, tanto en el trabajo, usando sus habilidades para la vida e inteligencia social, como fuera de él, en su propio tiempo<sup>203</sup>.

Para Carl Cederström y Peter Fleming, la vida se disuelve en el trabajo, precisamente, porque las experiencias, relaciones sociales, las habilidades que desarrollamos en nuestro tiempo propio, fuera de la jornada laboral, son absorbidas por el trabajo. Esta confusión de los límites es potenciada por una tecnología que intercambia los tiempos de trabajo y de no trabajo, generando nuevos patrones temporales, así como por la proliferación de redes sociales que solicitan nuestra presencia en la red.

---

202 Carl Cederström y Peter Fleming, *Dead man working*, Zero Books, Winchester, 2012, 7.

203 Carl Cederström y Peter Fleming, *op. cit.*, 7-8.

Nos parece que la bandera de *RAQs Media Collective* anuncia esta nueva condición laboral desquiciada.

La lemniscata apunta hacia otra temporalidad, donde la jornada laboral nunca se acaba. Como escribe Deleuze: “El hombre de las disciplinas era un productor discontinuo de energía, pero el hombre del control es más bien ondulatorio, en órbita sobre un haz continuo”<sup>204</sup>. La bandera del colectivo artístico apunta hacia una (con)fusión de tiempos de vida y de trabajo: la lemniscata abandera a ese nuevo “dead man working” al que aluden Cedeström y Fleming:

Tanto en la oficina, el call center, el mostrador, en las industrias creativas, el espacio de venta o la parte trasera del almacén, la vida parece estar muy lejos. Hemos sabido siempre que el capitalismo acumula valor numérico al sustraer valor social, experimentado como alienación, desencanto y deshumanización. Pero lo que hoy se ha vuelto evidente es el brillo de la falta de sentido de nuestros esfuerzos diarios. (...) En una sociedad excéntrica y extrema como la nuestra, trabajar ha adquirido una presencia universal –una “sociedad de trabajadores” en el peor sentido del término– donde incluso los desempleados y los niños se encuentran obsesionados con él<sup>205</sup>.

La transformación a la que se refieren Carl Cedeström y Peter Fleming, tiene que ver con ese paso de las sociedades disciplinarias a las sociedades de control<sup>206</sup>, donde la fábrica ha sido reemplazada por una corporación que ya no necesita encerrar a sus individuos, porque es “como un gas” que puede ser respirada desde cualquier parte. Pero sabemos que la inhalación de determinados gases puede provocar la asfixia, que es para Berardi uno de los síntomas más indicativos del malestar provocado por el sistema actual<sup>207</sup>. Mientras desde el ámbito académico se reclama la necesidad de repensar esos límites, empresas como Google, en Silicon Valley, ondean esa misma bandera que celebra la vida y el trabajo en lemniscata. En su novela *Quédate conmigo esta noche y este día*, que

---

204 Gilles Deleuze, “Post-scriptum sobre las sociedades de control”, *op.cit.*

205 Carl Cedeström y Peter Fleming, *op. cit.*, 2.

206 “En una sociedad de control, la corporación ha tomado el lugar de la fábrica y la corporación es un espíritu, un gas. (...) En las sociedades disciplinarias uno siempre tenía que empezar de nuevo (del colegio al cuartel, del cuartel a la fábrica), en tanto que en las sociedades de control uno nunca da por terminado nada: la corporación, el sistema educativo, el servicio militar son estados metaestables que coexisten en una sola e idéntica modulación, como un sistema universal de deformación”. Gilles Deleuze, “Post-script de las sociedades de control”, *op. cit.*

207 Para Berardi la época actual se caracteriza por una sensación generalizada de asfixia. Véase Franco “Bifo” Berardi, *Breathing: Chaos and Poetry*, Semiotext(e), Los Angeles, 2019.



nos acerca a la realidad laboral dentro de Google, Belén Gopegui escribe:

(...)mesasdeping-pong, partidosdehockeyenelaparcamiento, expulsión de las máquinas expendedoras y que tú pagues los aperitivos, compone una narración propia del capitalismo blando, como las guarderías, las piscinas, la atención dental gratuita. (...) Todo eso, y el voleibol, y las hamacas, y los monopatines a motor, se integra en una especie de pista sin fin, un circuito que nunca se rompe: trabajo, descanso, juego, vuelta al trabajo. Sin embargo, algunas personas, cuando miran una lámpara de lava, pueden volver los ojos hacia adentro<sup>208</sup>.

En las próximas páginas, pondremos el foco en ese *continuum* entre el tiempo de trabajo y de no trabajo, que no siempre es experimentado de forma homogénea.

### 2.2.3. Tejiendo nuevos patrones de tiempo.

El proyecto de Sam Meech, *Punchard Economy* (2012), incide en cómo se han transformado los patrones temporales de los trabajadores de hoy, tomando como referencia la jornada tradicional de las ocho horas<sup>209</sup>. Durante meses, el artista se dedicó a recopilar patrones de trabajo a través de la web del proyecto con el objeto de diseñar una pancarta como los que se utilizaron en el siglo XIX para reclamar la jornada de las ocho horas.



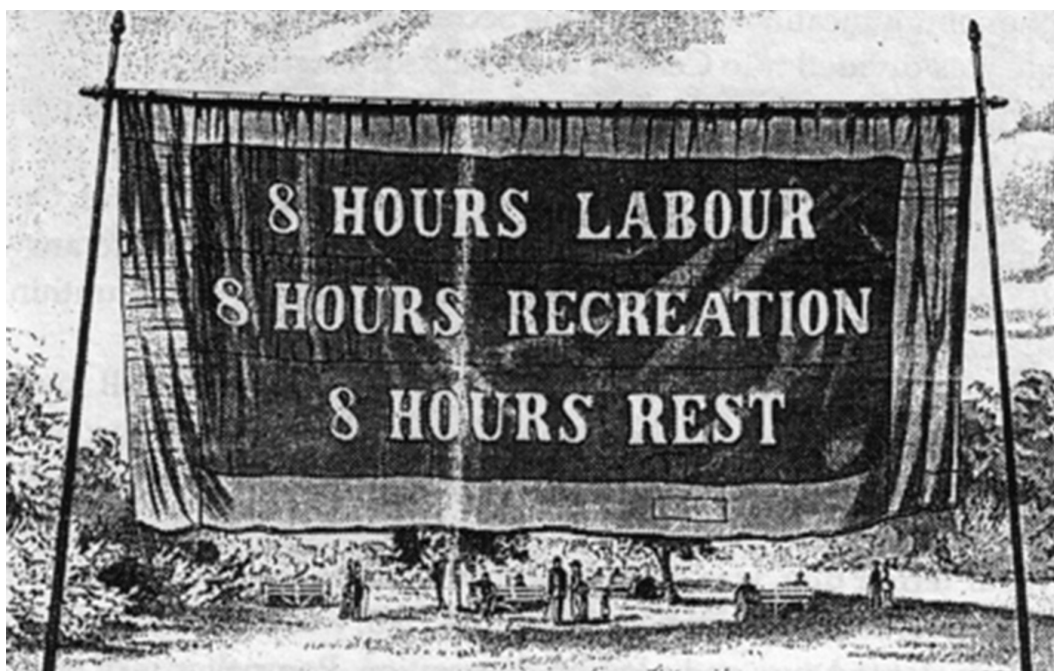
---

208 Belén Gopegui, *Quédate este día y esta noche conmigo*, Barcelona, Random House, 2017, 78.

209 Esta obra puede consultarse en el catálogo de Jeremy Myerson y Emily Gee, Mike Stubbs, *Time & motion: redefining working life*, op. cit.



A través de la web, se invitaba a lxs participantes a monitorizar su trabajo durante una semana: en una rejilla que mostraba 24 casillas, de lunes a domingo, debían marcar cada una de las horas en las que habían trabajado, aunque se tratara de pequeños periodos<sup>210</sup>. El interés del artista se centraba precisamente, en detectar esas horas marcadas fuera de la jornada tradicional de las ocho horas. Ese patrón de tiempos trabajados fuera de la jornada, configura un patrón digital que será utilizado como base para la confección de un enorme tejido de proporciones rectangulares<sup>211</sup>, en cuyo centro se puede leer el eslogan que Robert Owen<sup>212</sup> utilizó, a partir de 1817, para reclamar la reducción de la jornada: 8 horas de trabajo, 8 horas de ocio, 8 horas de descanso.



---

210 El artista señalaba a los participantes del proyecto, que mirar el correo electrónico durante quince minutos a las diez de la noche, debía traducirse en marcar esa hora como hora trabajada. Véase entrevista a Sam Meech en la web (última consulta: 27 de mayo de 2019): <https://www.youtube.com/watch?v=BT8gb-uMJT8>

211 El tamaño era de 5 metros de ancho por 3 metros de altura.

212 Robert Owen fue un socialista galés, que empezó a reclamar la reducción de la jornada laboral, a principios del siglo XIX, en un momento en que se podía trabajar entre 10 y 16 horas diarias. En 1810, Owen reclama las diez horas y en 1817 empieza a reclamar la jornada de ocho horas, utilizando el slogan: 8 horas de trabajo, 8 horas de ocio, 8 horas de descanso. Su reclamo encontrará enormes resonancias, incluyendo al propio Karl Marx.

Los colores sólidos del antiguo cartel han sido reemplazados por una superficie texturizada, donde pueden verse, con detalle, los tiempos trabajados al finalizar la jornada. El patrón digital se traslada primero a una tarjeta perforada, como las que utilizaba Joseph Marie Jacquard en sus elaboraciones textiles, y así se realiza parte del tejido. Para lograr incorporar el texto, el artista logra comunicar la máquina de tejer con el ordenador portátil, de modo que la tejedora traslada una imagen digital de 168x1270 puntos a un tejido de 168x1270 puntos. *Punchard Economy* de Sam Meech nos ayuda a visualizar cómo los tiempos de trabajo y de no trabajo se van anudando de nuevas formas. Los puntos negros se distribuyen de una forma irregular y caótica por la superficie textil, que se corresponde de un modo directo con el caos, la intermitencia y la incertidumbre que experimentan muchos trabajadores, cuya vida y trabajo ya no transcurren en bloques lineales de tiempo: los tiempos de trabajo y de no trabajo se mezclan de un modo más irregular. De los bloques de tiempo lineal que caracterizaban el trabajo fordista, pasamos a una experiencia del tiempo más puntiforme. Sam Meech incide en que estos patrones temporales acaban generando una especie de *glitch*<sup>213</sup>, que interrumpe la continuidad de los bloques sólidos de color. El *glitch* puede ser aquí entendido como ese conjunto de puntos que está fuera de quicio.

Meech utiliza máquinas tejedoras mecánicas como las que se utilizaban en los entornos domésticos y que permitieron llevar la fábrica a casa<sup>214</sup>. Sus trabajos nos hacen pensar en la cercanía existente entre las máquinas textiles y las computadoras, que empezaron utilizando el mismo sistema de fichas perforadas inventado por Jacquard, una genealogía que es abordada por Remedios Zafra<sup>215</sup>. *Punchard Economy* incide en cómo las nuevas máquinas nos permiten oscilar entre el trabajo y la afición, desbordando la jornada laboral de ocho horas, igual que aquellas máquinas de coser y tejer llenaban el tiempo propio de muchas mujeres

---

213 El término “glitch” es frecuentemente usado en el ámbito de la informática para referirse a un pequeño error que puede visualizarse frecuentemente como una pequeña distorsión en un gráfico.

214 Véase entrevista a Sam Meech en la web (última consulta: 27 de mayo de 2019): <https://www.youtube.com/watch?v=BT8gb-uMJT8>

215 Véase Remedios Zafra, *(h)adas, mujeres crean, programan, prosumen, teclean*, Páginas de espuma, Madrid, 2013.

“adas” o “(h)adas”<sup>216</sup>, diluyendo los límites entre el trabajo y la afición.

#### 2.2.4. Entre la vida y el trabajo.

*Jeanne Dielman, 23 quai du commerce*<sup>217</sup> (1976) es una película de Chantal Akerman que nos acerca a la vida de una madre, viuda y prostituta, que emplea casi todo su tiempo manteniendo la casa en orden, limpiando, y cuidando de su hijo adolescente. La protagonista pasa casi todo el día en el interior de la casa: cruza de una estancia a otra, limpiando, cocinando, recogiendo, ordenando o tejiendo. No hay espacio de la casa que escape al trabajo. Ni siquiera el dormitorio, donde intercambia, de modo esporádico, sexo a cambio de dinero. Chantal Akerman maneja la cámara de tal modo que la casa se vuelve laberíntica: no hay exterior, sino estancias conectadas, por las que la protagonista transita sin parar, sin dejar de trabajar, como si fueran las estancias de una misma cadena de montaje sin principio ni final.



---

216 Remedios Zafra hace aquí referencia a la figura de Ada Lovelace, hija de lord Byron, que fue considerada como la primera programadora, y que colaboró estrechamente con el científico Charles Babbage a mediados del siglo XIX. Ada Lovelace firmaba como A.A.L., para ocultar su identidad, puesto que entonces no estaba bien visto que las mujeres publicaran. Zafra escribe: “A las mujeres que manejan máquinas para tejer, producir, programar, prosumir, teclear, desmontar e imaginar sus trabajos, sus cosas y vidas a través de las tecnologías, las llamaremos “adas” o “(h)adas””. *Ibid.*, 47.

217 Conocí esta película a través del trabajo de María Ruido, *Tiempo Real* (2003).

Avanzada ya la película, Jeanne recibe a un cliente en el dormitorio. El intercambio monetario puntúa, ante los ojos de cualquiera, que se trata de una actividad remunerada: la protagonista mantiene relaciones sexuales a cambio de dinero. Como en la economía política tradicional, el salario formaliza el contrato: visibiliza que se trata de un trabajo, mientras que el resto de actividades relacionados con los cuidados que realiza dentro del mismo espacio caen fuera de esa categoría. Y esa es la fibra que toca, precisamente, Chantal Akerman, en el mismo momento en que el movimiento feminista busca visibilizar el trabajo de las mujeres. En la película de Akerman, da la sensación de que la protagonista trabaja las 24/7, aunque nada tiene que ver esa temporalidad con la temporalidad que asociamos a las pantallas. Y nos parece relevante aquí volver detenernos en el trabajo de Remedios Zafra, que pone en el centro esa falta de tiempo que ha caracterizado siempre el trabajo de los cuidados:

He aquí que algunas personas siempre se han quedado sin tiempo. Y nace la sospecha de algo tan obvio como obscuro. O no todos disponemos de tiempo propio o no siempre disponemos de la posibilidad de gestionarlo. (...) ¿Es que las cosas groseramente humanas han fagocitado ese tiempo sólo en algunos casos?, ¿Sigue siendo el tiempo propio ganancia sólo para privilegiados, quienes tienen dinero, quienes tienen un buen trabajo, remunerado, quienes no tienen hijos ni padres a los que cuidar, quienes viven a un lado determinado de una frontera? (...) He visto vidas donde el tiempo propio ha sido difuminado, aniquilando cualquier vestigio del tiempo sobrante, ocupado por el "tiempo para los otros", habitualmente saciado con la atención a los que nacen, crecen, enferman o mueren. Una atención que la crisis económica de este principio de siglo vuelve a alejar de la profesionalización y la responsabilidad pública y devuelve al mundo doméstico más naturalizado e invisible<sup>218</sup>.

Salvo una breve pausa, en una cafetería, Jeanne no tiene un solo momento para descansar en toda la película. Sin embargo, de todo ese tiempo cedido, solamente una pequeña parte es reconocida como trabajo, a través de un intercambio monetario. Según la economía política clásica, el resto del tiempo Jeanne Dielman no está trabajando, aunque las imágenes de Akerman contradicen y tensionan dicha convención. La película señala ese vacío en la crítica marxista<sup>219</sup>, que dejaba fuera del

---

218 Véase Remedios Zafra, *(h)adas, op.cit.*, 32-33.

219 La crítica de Marx se articula en torno al trabajador masculino y asalariado de la fábrica.



sistema del capital a toda esa otra fuerza de trabajo que operaba desde las casas, cediendo su tiempo –cocinando, cuidando, zurciendo, escuchando– para que muchos hombres pudiesen ceder su tiempo en la fábrica<sup>220</sup>. La insistencia del título por señalar el domicilio remata esa sensación de que estamos ante una trabajadora, que es, espejando a los trabajadores de la fábrica, otro tipo de trabajadora estacionaria. En los años setenta, Federici reclamaba un salario para las mujeres que realizaban trabajos domésticos. Y casi cuarenta años más tarde, Laurel Ptak<sup>221</sup> reclama en su proyecto *Wages for facebook* un salario para los usuarios de *facebook*. Ptak reescribe el mismo texto de Federici, titulado *Wages against Housework*<sup>222</sup>, adaptándolo al uso que hacemos hoy de las redes sociales. La propuesta de Ptak visibiliza que hay empresas que se benefician, de modos más directos o indirectos, de todo el tiempo que pasamos en las redes. Si la actividad de millones de usuarixs genera beneficios millonarios a determinadas empresas, esos beneficios deberían ser repartidos con sus usuarias, siguiendo a Ptak. Al cambiar la palabra

---

220 Véase Kathi Weeks, “life within against work”, *op. cit.*

221 La conferencia se enmarcaba dentro de un panel titulado “Your future at work”, dentro del marco del Festival de Transmediale, que puede consultarse en la web [última consulta: 12 de julio]: <https://transmediale.de/content/introduction-by-d-dragona-and-m-bunz-and-presentation-by-l-ptak-your-future-at-work>

222 Silvia Federici, *Wages against housework*, Falling Wall Press, Bristol, 1975.



“trabajo doméstico” por “facebook”, se descubre una inquietante cercanía entre dos modos de explotación, que son fundamentales para el sistema capitalista, pero que no han sido reconocidos por medio de un salario. La intervención de Ptak se articula en torno a esa fuerza de trabajo que produce, que chatea, que socializa en la red, que consume publicidad y mercancías, y cuya actividad genera plusvalía a terceros. En 2012, Boutang observaba que un nuevo tipo de apicultores estaba apareciendo:

Un nuevo tipo de apicultores apareció. Aceptaron alojar la interactividad humana en plataformas desde motores de búsqueda a la nube y empezaron a trabajar, mucho antes de que nadie se diera cuenta, *clickers*, llamados agentes de software. Era, y es aún muy astuto, ya que este tipo de trabajo de clic no está regulado ni por el estado ni por sindicatos y no está pagado por ningún tipo de reembolso de dinero. Esta forma de beneficio industrial creó y capturó una cantidad gigantesca de externalidades positivas. En pocas palabras, asistimos en el levantamiento de la primitiva acumulación masiva del capitalismo cognitivo<sup>223</sup>.

Hacer una huelga en las redes sociales, podría provocar el mismo colapso que hubiese provocado en el siglo pasado la huelga de las mujeres. Dejar de twittear, poner *likes* o mirar, podría provocar más de un temblor en la bolsa, en un momento en que las empresas más billonarias valen lo que valen en bolsa gracias, en parte, a la actividad social que llevamos a cabo en la red de forma gratuita, y sin pagar por usar la aplicación, a cambio de ceder nuestros datos, nuestros contactos o nuestras derivas en la red. Que nuestro tiempo en la red sustenta la nueva economía es una cuestión que debe ser politizada. El entusiasmo por los *likes*, los pulgares levantados y las caritas sonrientes ofrecidos hoy por usuarios (en forma de emoticonos) recuerda, a lo largo del texto de *Wages for facebook*, a las sonrisas ofrecidas por las mujeres como parte de su rol dentro de la sociedad capitalista. Como escribe Jodi Dean:

De algún modo, el término “capitalismo cognitivo” hace que el mundo parezca más listo de lo que es, como si la inteligencia reemplazara a la manufactura, cuando en

---

223 Yann Moulier Boutang, “Mental quilombos in the production of value: flights and counter-forms of mania under cognitive capitalism in a postcolonial World”, en: Warren Neidich, *The psychopathologies of cognitive capitalism: part two, op.cit.*, 135-162.

realidad, la manufactura estaba siendo expulsada de algunos países hacia otro, en busca de trabajo más barato, cuando el trabajo de fábrica se estaba volviendo cada vez más brutal y masificado, incluso siendo menos visible. Más aún, el término capitalismo cognitivo implica que el trabajo afectivo es algo nuevo. Esto oscurece, más que reconocer, las largas historias del trabajo afectivo llevado a cabo por mujeres y las luchas en torno a los intentos por encerrarlo en el hogar y aprovecharlo para el capital<sup>224</sup>.

#### 2.2.5. De la cocina a las redes.

En las páginas siguientes reproducimos y traducimos una serie de fragmentos seleccionados del texto de Laurel Ptak, *Wages for Facebook* (2013)<sup>225</sup>, que hemos ido cruzando con los fragmentos correspondientes del texto original de Silvia Federici, *Wages for Facebook*. Sobre fondo negro, con tipografía blanca y en mayúsculas, reproducimos el texto de *Wages for Facebook* que puede encontrarse en la web. Sobre fondo blanco, con letras mayúsculas negras reproducimos los fragmentos correspondientes al citado texto de Federici.

---

224 Jodi Dean, "Collective desire and the pathology of the individual" en Warren Neidich, *The psychopathologies of cognitive capitalism: part one*, op.cit. 69-88.

225 *Wages for Facebook* es un proyecto web de Laurel Ptak (consultada el 20 de noviembre): <http://wagesforfacebook.com/>



EL CAPITAL TENÍA QUE CONVENCERNOS DE QUE ES UNA ACTIVIDAD NATURAL, INEVITABLE E INCLUSO ENRIQUECEDORA PARA HACERNOS ACEPTAR EL TRABAJO NO REMUNERADO. A SU VEZ, LA CONDICIÓN DE NO REMUNERACIÓN DE FACEBOOK HA SIDO UNA ARMA PODEROSA PARA REFORZAR LA ASUNCIÓN COMÚN DE QUE FACEBOOK NO ES TRABAJO, EVITANDO ASÍ QUE LUCHÁRAMOS CONTRA ÉSTE. SE NOS VE COMO USUARIOS O POTENCIALES AMIGOS, NO TRABAJADORES EN LUCHA. DEBEMOS ADMITIR QUE EL CAPITAL HA TENIDO MUCHO ÉXITO EN ESCONDER NUESTRO TRABAJO.

DICEN QUE ES AMISTAD. NOSOTRAS DECIMOS QUE ES TRABAJO NO REMUNERADO. CON CADA LIKE, CHAT, ETIQUETA, O CLIC, NUESTRA SUBJETIVIDAD LES DA UN BENEFICIO. LO LLAMAN COMPARTIR. NOSOTRAS LO LLAMAMOS ROBAR.

RECLAMAR SALARIOS POR FACEBOOK ES VISIBILIZAR QUE NUESTRAS OPINIONES Y EMOCIONES HAN SIDO DISTORSIONADAS POR UNA FUNCIÓN ONLINE ESPECÍFICA, Y QUE, ENTONCES, NOS HAN SIDO DEVUELTAS COMO EL MODELO AL QUE TODAS DEBERÍAMOS AMOLDARNOS SI QUEREMOS SER ACEPTADAS EN ESTA SOCIEDAD. NUESTRAS HUELLAS DACTILARES SE HAN DISTORSIONADO DE TANTO LIKING, NUESTROS SENTIMIENTOS SE HAN PERDIDO DE TANTAS AMISTADES.

**EL CAPITAL TENÍA QUE CONVENCERNOS DE QUE ES UNA ACTIVIDAD NATURAL, INEVITABLE E INCLUSO ENRIQUECEDORA PARA HACERNOS ACEPTAR EL TRABAJO NO REMUNERADO. A SU VEZ, LA CONDICIÓN DE NO REMUNERACIÓN DEL TRABAJO DOMÉSTICO HA SIDO UNA ARMA PODEROSA PARA REFORZAR LA ASUNCIÓN COMÚN DE QUE EL TRABAJO DOMÉSTICO NO ES TRABAJO, EVITANDO ASÍ QUE LAS MUJERES LUCHARAN CONTRA ÉSTE (...) SE NOS VE COMO ZORRAS QUEJICAS, NO COMO TRABAJADORAS EN LUCHA. (...) DEBEMOS ADMITIR QUE EL CAPITAL HA TENIDO MUCHO ÉXITO AL ESCONDER NUESTRO TRABAJO.**

**ELLOS DICEN QUE ES AMOR. NOSOTRAS DECIMOS QUE ES TRABAJO NO REMUNERADO. ELLOS LO LLAMAN FRIGIDEZ. NOSOTRAS LO LLAMAMOS ABSENTISMO. CADA ABORTO ES UN ACCIDENTE DE TRABAJO.**

**RECLAMAR SALARIOS POR EL TRABAJO DOMÉSTICO ES VISIBILIZAR QUE NUESTRAS MENTES, CUERPOS Y EMOCIONES HAN SIDO DISTORSIONADAS PARA UNA FUNCIÓN ESPECÍFICA, EN UNA FUNCIÓN ESPECÍFICA, Y QUE, ENTONCES, NOS HAN SIDO DEVUELTAS, COMO MODELO AL QUE DEBERÍAMOS AMOLDARNOS, SI QUEREMOS SER ACEPTADAS COMO MUJERES EN ESTA SOCIEDAD. (...) NUESTRAS CARAS SE HAN DISTORSIONADO DE TANTO SONREÍR, NUESTROS SENTIMIENTOS SE HAN PERDIDO DE TANTO AMAR (...)**

**AL NEGAR A NUESTRO TIEMPO EN FACEBOOK UN SALARIO, MIENTRAS SE SACA BENEFICIO DIRECTO DE LOS DATOS QUE SE GENERAN Y TRANSFORMÁNDOLOS EN UN ACTO DE AMISTAD, EL CAPITAL HA MATADO MUCHOS PÁJAROS DE UN TIRO. ANTE TODO, TIENE UNA CANTIDAD ENDIABLADA DE TRABAJO CASI GRATUITA, Y SE HA ASEGURADO DE QUE NOSOTRAS, LEJOS DE LUCHAR CONTRA ÉSTE, BUSCARÍAMOS ESE TRABAJO COMO LO MEJOR ONLINE.**

**LAS DIFICULTADES Y AMBIGÜEDADES DE DISCUTIR SALARIOS POR FACEBOOK EMERGEN DE LA REDUCCIÓN DE LOS SALARIOS POR FACEBOOK A UNA COSA, UNA CANTIDAD DE DINERO, EN LUGAR DE VERLO DESDE UNA PERSPECTIVA POLÍTICA. LA DIFERENCIA ENTRE ESTOS DOS PUNTOS DE VISTA ES ENORME. VER SALARIOS POR FACEBOOK COMO UNA COSA, MÁS QUE COMO UNA PERSPECTIVA ES SEPARAR EL RESULTADO FINAL DE NUESTRA LUCHA DE LA LUCHA EN SÍ Y PERDER SU SENTIDO EN LA DESMISTIFICACIÓN Y SUBVERSIÓN DE LOS ROLES A LOS QUE SE NOS HAN CONFINADO EN LA SOCIEDAD CAPITALISTA.**

**AL NEGAR UN SALARIO AL TRABAJO DOMÉSTICO Y AL TRANSFORMARLO EN UN ACTO DE AMOR, EL CAPITAL HA MATADO MUCHOS PÁJAROS DE UN TIRO. ANTE TODO, TIENE UNA CANTIDAD ENDIABLADA DE TRABAJO CASI GRATUITA, Y SE HA ASEGURADO DE QUE LAS MUJERES, LEJOS DE LUCHAR CONTRA ÉSTE, BUSCARÍAN ESE TRABAJO COMO LO MEJOR EN LA VIDA (LAS PALABRAS MÁGICAS: “SÍ, CARIÑO, ERES UNA MUJER DE VERDAD”).**

**MUCHAS VECES LAS DIFICULTADES Y AMBIGÜEDADES, QUE LAS MUJERES EXPRESAN AL DISCUTIR SALARIOS POR EL TRABAJO DOMÉSTICO EMERGEN DE LA REDUCCIÓN DE LOS SALARIOS POR EL TRABAJO DOMÉSTICO A UNA COSA, UNA CANTIDAD DE DINERO, EN LUGAR DE VERLO DESDE UNA PERSPECTIVA POLÍTICA. LA DIFERENCIA ENTRE ESTOS DOS PUNTOS DE VISTA ES ENORME. VER LOS SALARIOS POR EL TRABAJO DOMÉSTICO COMO UNA COSA, MÁS QUE COMO UNA PERSPECTIVA, ES SEPARAR EL RESULTADO FINAL DE NUESTRA LUCHA DE LA LUCHA EN SÍ Y PERDER SU IMPORTANCIA EN LA DESMISTIFICACIÓN Y SUBVERSIÓN DE LOS ROLES A LOS QUE SE HA CONFINADO A LAS MUJERES EN LA SOCIEDAD CAPITALISTA.**

**SALARIOS POR FACEBOOK, ENTONCES, ES UNA DEMANDA REVOLUCIONARIA Y NO PORQUE DESTRUYA POR SÍ MISMA AL CAPITAL, SINO PORQUE ATACA AL CAPITAL Y LO FUERZA A REESTRUCTURAR LAS RELACIONES SOCIALES EN TÉRMINOS MÁS FAVORABLES PARA NOSOTRAS, Y CONSECUENTEMENTE, MÁS FAVORABLES PARA LA SOLIDARIDAD DE LA CLASE TRABAJADORA. DE HECHO, RECLAMAR SALARIOS POR FACEBOOK NO SIGNIFICA DECIR QUE SI SE NOS PAGA CONTINUAREMOS HACIÉNDOLO. SIGNIFICA, PRECISAMENTE, LO OPUESTO.**

**DECIR QUE QUEREMOS DINERO POR FACEBOOK ES EL PRIMER PASO PARA RECHAZAR HACERLO, PORQUE LA DEMANDA DE UN SALARIO VISIBILIZA NUESTRO TRABAJO, QUE ES EL LA CONDICIÓN MÁS INDISPENSABLE PARA EMPEZAR A LUCHAR CONTRA ÉL. CONTRA CUALQUIER ACUSACIÓN DE “ECONOMISMO” DEBERÍAMOS RECORDAR QUE EL DINERO ES CAPITAL, ES DECIR, ES EL PODER PARA DOMINAR EL TRABAJO.**

**POR ESO, REAPROPIARSE DE ESE DINERO QUE ES EL FRUTO DE NUESTRO TRABAJO –Y DEL TRABAJO DE TODOS NUESTROS AMIGOS- SIGNIFICA, AL MISMO TIEMPO, SOCAVAR EL PODER DEL CAPITAL PARA IMPONER TRABAJOS FORZADOS SOBRE NOSOTRAS.**

**SALARIOS POR EL TRABAJO DOMÉSTICO, ENTONCES, ES UNA DEMANDA REVOLUCIONARIA Y NO PORQUE DESTRUYA POR SÍ MISMA AL CAPITAL, SINO PORQUE ATACA AL CAPITAL Y LO FUERZA A REESTRUCTURAR LAS RELACIONES SOCIALES EN TÉRMINOS MÁS FAVORABLES PARA NOSOTRAS, Y CONSECUENTEMENTE, MÁS FAVORABLES PARA LA UNIDAD DE NUESTRA CLASE. DE HECHO, RECLAMAR SALARIOS POR EL TRABAJO DOMÉSTICO, NO SIGNIFICA DECIR QUE SI SE NOS PAGA CONTINUAREMOS HACIÉNDOLO. SIGNIFICA, PRECISAMENTE, LO OPUESTO.**

**DECIR QUE QUEREMOS DINERO POR EL TRABAJO DOMÉSTICO ES EL PRIMER PASO PARA RECHAZAR HACERLO, PORQUE LA DEMANDA DE UN SALARIO VUELVE NUESTRO TRABAJO VISIBLE, QUE ES LA CONDICIÓN MÁS INDISPENSABLE PARA EMPEZAR A LUCHAR CONTRA ÉL (...). CONTRA CUALQUIER ACUSACIÓN DE “ECONOMISMO”, DEBERÍAMOS RECORDAR QUE EL DINERO ES CAPITAL, ES DECIR, ES EL PODER PARA DOMINAR EL TRABAJO.**

**POR ESO, REAPROPIARSE DE ESE DINERO, QUE ES EL FRUTO DE NUESTRO TRABAJO –DEL TRABAJO DE NUESTRAS MADRES Y ABUELAS- SIGNIFICA, AL MISMO TIEMPO, SOCAVAR EL PODER DEL CAPITAL DE IMPONER TRABAJOS FORZADOS SOBRE NOSOTRAS.**

SI TOMAMOS LOS SALARIOS POR FACEBOOK DESDE UNA PERSPECTIVA POLÍTICA, PODEMOS VER QUE LUCHAR POR ELLOS VA A PRODUCIR UNA REVOLUCIÓN EN NUESTRAS VIDAS Y EN NUESTRO PODER SOCIAL. SALARIOS POR FACEBOOK NO ES ÚNICAMENTE UNA PERSPECTIVA REVOLUCIONARIA, SINO QUE ES LA ÚNICA PERSPECTIVA REVOLUCIONARIA DESDE UN PUNTO DE VISTA CONTEMPORÁNEO QUE APUNTA HACIA LA SOLIDARIDAD DE CLASE.



**PERO SI TOMAMOS LOS SALARIOS POR EL TRABAJO DOMÉSTICO DESDE UNA PERSPECTIVA POLÍTICA, PODEMOS VER QUE Luchar por ellos va a producir una revolución en nuestras vidas y en nuestro poder social como mujeres. (...) SALARIOS POR EL TRABAJO DOMÉSTICO NO ES ÚNICAMENTE UNA PERSPECTIVA REVOLUCIONARIA, SINO QUE ES LA ÚNICA PERSPECTIVA REVOLUCIONARIA POSIBLE DESDE UN PUNTO DE VISTA FEMINISTA Y, EN ÚLTIMA INSTANCIA, PARA TODA LA CLASE TRABAJADORA.**

### 2.3. Abierto las 24/7.

Un anuncio reciente de Apple lo dice bien clarito: “Perderás poder antes que ella”, refiriéndose a la máquina inteligente, el smartphone, a la que estamos todo el día enchufadas. Apple anuncia que la batería de su nuevo *iphone* dura más que lo que puede aguantar un ser humano sin dormir,



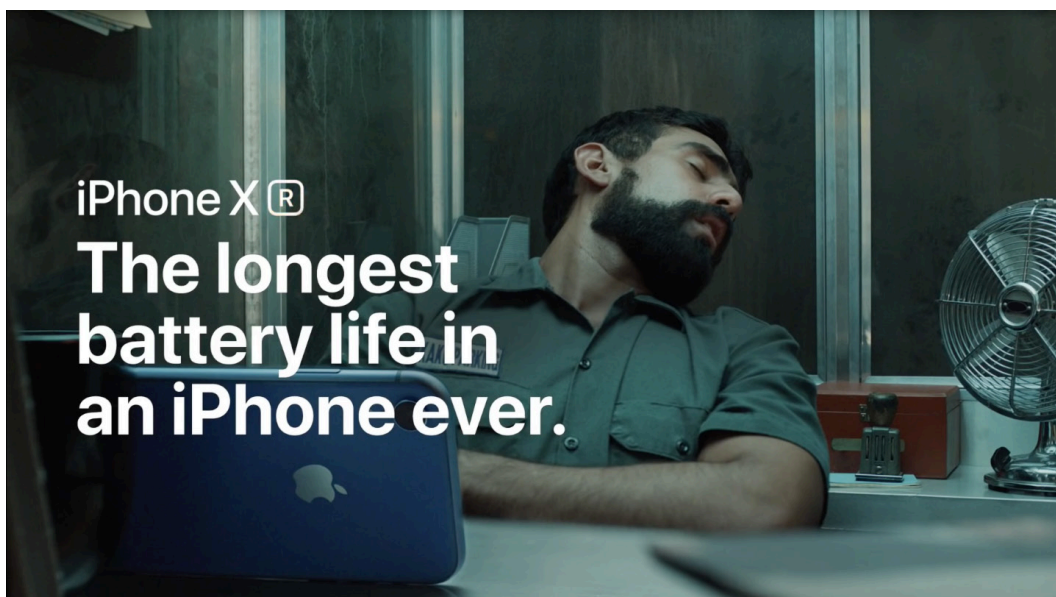
algo que ya intuían las hermanas Lana y Lilly Wachowski cuando crearon *Matrix* (1999), un mundo donde millones de humanos eran cultivados *in vitro*, únicamente para ser utilizados como microbaterías de alimentación



de una máquina que no descansa nunca. El término 24/7 apareció hace más de una década para indicar una nueva temporalidad que aludía a la posibilidad de consumir o de estar disponible las 24 horas al día, durante siete días a la semana, que es como decir: “siempre” o “siempre que quieras”. A partir de entonces, ya no era sólo posible encontrar farmacias abiertas durante la noche, sino también tiendas de ultramarinos o copisterías de guardia, que no cerraban nunca y que ofrecían a sus clientes una creciente disponibilidad. Pero como advierte Crary, esta temporalidad 24/7 parece haber tomado ahora otro rumbo. Aunque hace ya tiempo que sabemos que las instituciones pueden funcionar las 24/7 la diferencia radica en que ahora “el planeta se reimagina como un lugar de trabajo sin descanso o un centro comercial siempre abierto”. Crary define así el 24/7:

La temporalidad 24/7 es un tiempo de indiferencia, en el cual la fragilidad de la vida humana es cada vez más inadecuada y el sueño no es necesario ni inevitable. En relación con el trabajo, propone como posible, e incluso como normal, la idea de trabajar sin pausa, sin límites. Está en línea con lo que es inanimado, inerte o lo que no envejece. Como una exhortación publicitaria, decreta la absoluta disponibilidad y, por tanto, el carácter ininterrumpido de las necesidades y de su incitación, como también su insatisfacción perpetua<sup>226</sup>.

El 24/7 tiene que ver con una narrativa creada, como si de un anuncio de Apple se tratara, que potencia la idea de un mundo global conectado



---

226 Véase Jonathan Crary, *24/7: El capitalismo al asalto del sueño*, Planeta, Barcelona, 2015, 21.

donde siempre hay actividad. Millones de usuarias se van a dormir cuando se quedan sin batería, poniendo su teléfono inteligente –inteligencia telefónica– a cargar en la mesilla, sabiendo que la actividad no cesará por la noche. Al despertarse, antes de poder despejarse, dedicarán los primeros minutos a ponerse al día con la máquina, comprobando los mensajes y avisos que se habrán acumulando durante su descanso. Desde que la narrativa del 24/7 se ha vuelto tan común, el ser humano no ha hecho más que experimentar su propia existencia como una especie de continuo *jet lag*. La temporalidad del 24/7 es una temporalidad dominante, que no entiende de descansos, que se aparta de los ciclos del día y de la noche<sup>227</sup>, pero que tiene mucho de ficción. Igual que el cine crea la ilusión, mediante las elipsis, de que toda una vida cabe en una hora y media, el 24/7 crea la ficción de que ya no hay tiempo de descanso. Hoy nos vamos a dormir sabiendo que nos desactivamos de una máquina que sigue funcionando sin parar. Internet está abierta las 24/7 y permite que las empresas operen en diferentes partes del mundo a cualquier hora, sin descanso. Pero esta temporalidad nos resulta excesivamente sospechosa, porque deja entrever algo que no es nuevo: la necesidad de dormir o descansar ha sido siempre un incordio para la lógica del capital, que busca transformar todo el tiempo posible en tiempo productivo. El 24/7 normaliza, extiende y trata de imponer una temporalidad que ningún humano-interfaz puede seguir. En lo que a disponibilidad se refiere, nunca estaremos a la altura de una máquina que nunca duerme<sup>228</sup>.

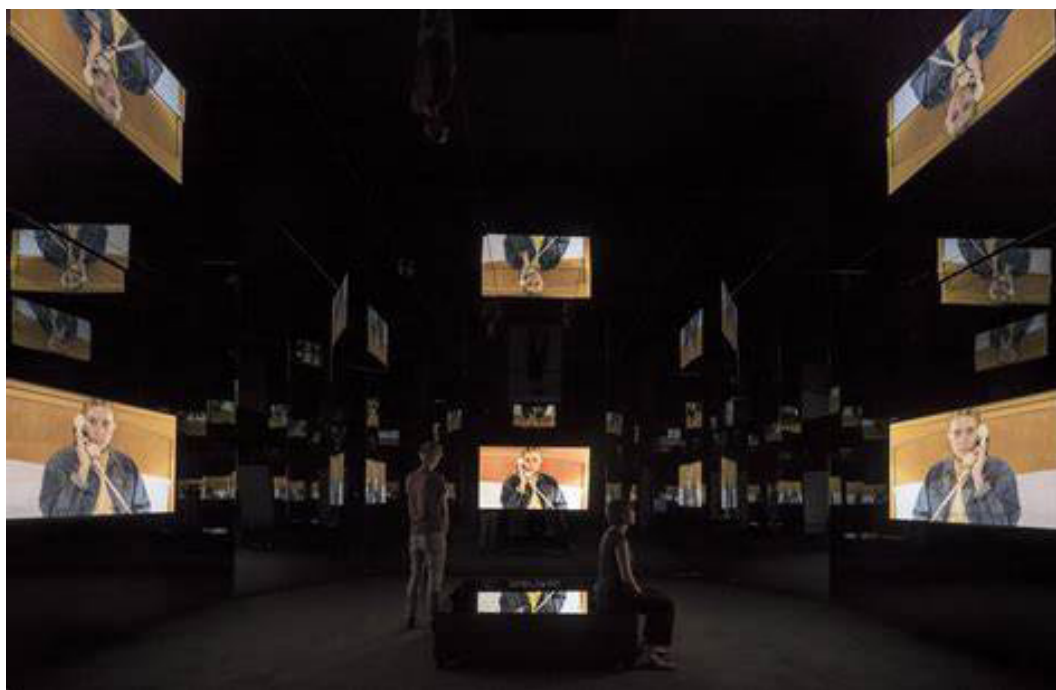
---

227 Crary escribe: “Detrás de la vacuidad del eslogan, 24/7 es una redundancia estática que niega su relación con las texturas rítmicas y periódicas de la vida humana; implica un esquema semanal arbitrario y sin inflexiones, arrancado despliegue de experiencia abigarrada o acumulativa. Decir “24/365”, por ejemplo, no es lo mismo, ya que introduce la sugerencia poco manejable de una temporalidad prolongada en la que algo podría cambiar, en la que puede darse algún acontecimiento imprevisto”. *Ibid.*, 20.

228 Esta cuestión se encuentra conectada con las reflexiones de Anson Rabinbach, que abordaremos en el segundo capítulo de esta tesis, en la sección titulada “Cronofotografías desde Occidente”.

### 2.3.1. Vivir conectadxs.

Doug Aitken presentaba en 2011 una videoinstalación titulada *Black Mirror*<sup>229</sup>. Se trata de una instalación de múltiples pantallas, dentro de un espacio oscuro con paredes de espejo, que multiplican las imágenes de las pantallas hasta el infinito. La sala de la exposición se convierte en un universo de imágenes rectangulares que brillan y flotan en la oscuridad.



La pieza central de la videoinstalación es un cortometraje que muestra a una trabajadora que viaja sin parar, circulando por hoteles y aeropuertos, sin pasar nunca por casa. Mientras que Jeanne Dielman estaba atada a la casa, esta trabajadora posfordista está atada sus dispositivos inalámbricos y a una movilidad perpetua. Los hoteles se convierten en oficinas y casas provisionales, mientras atraviesa husos horarios. En continuo estado de *jet lag*, la trabajadora vuela y se conecta desde diferentes países, como una pieza móvil que va encajando desde diferen-

---

229 Doug Aitken ha realizado también performances, protagonizadas también por la actriz Chloë Sevigny, que tenían lugar en un barco, en medio del océano. La protagonista se movía por un dormitorio sin paredes, perfectamente delimitado por marcos de madera. Participaban en la actuación otros bailarines y músicos, y su actuación se complementaba con fragmentos del vídeo al que aludimos en esta tesis. Véase más información en vimeo (última consulta: 8 de diciembre): <https://vimeo.com/2674483>



tes lugares dentro de un engranaje global. La trabajadora nómada sigue también una rutina: los vuelos, las llamadas, la compra de tarjetas telefónicas locales de prepago, el registro en el hotel, solicitar la contraseña del *wi-fi*, conectarse desde el portátil, llamar a casa o a la oficina central son actividades que acaban configurando una rutina que se repite sin cesar. Aquí o en cualquier otra parte, la protagonista debe encontrar el modo de estar siempre disponible y al alcance. En la película de Doug Aitken, la protagonista vive en un permanente desajuste de ritmos circadianos. ¿Cómo experimenta el tiempo una trabajadora que cruza husos horarios sin parar? En una de las escenas, la protagonista reconoce que no puede hablar del futuro. Su imaginación no puede alcanzar a imaginar su vida más allá de un día<sup>230</sup>. La protagonista vive habitando esos espacios posibles que encuentra dentro del trabajo, pero como ha escrito Richard Sennet, a los trabajadores posfordistas ya no les resulta posible construir narraciones duraderas<sup>231</sup>.



Viviendo en ese limbo, siempre en tránsito, la vemos buscar desesperadamente contacto, a través del móvil, del portátil o acariciando sus propias

---

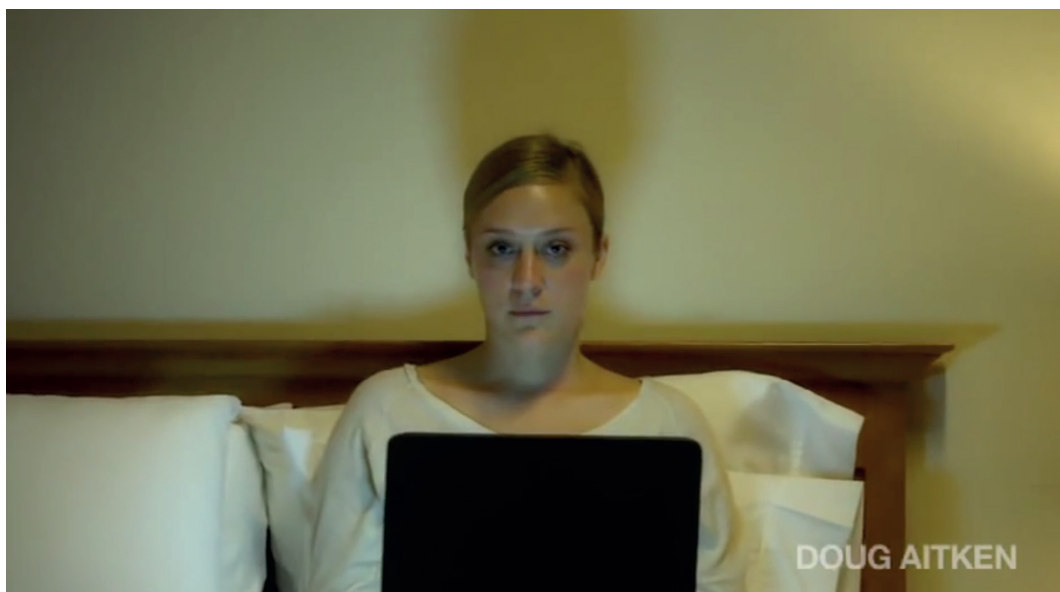
230 La protagonista explica que no habla del futuro, ni del año próximo ni de dentro de diez años, ni de nada que exceda el horizonte temporal de un día o de unos pocos días. Incluso un día puede resultar una temporalidad excesivamente larga como para ser imaginada.

231 Véase Richard Sennet, *op. cit.*

manos, mientras dice: “¿De dónde soy? Diferentes lugares. ¿Dónde crecí? No puedo decírtelo. ¿Cómo te acostumbras a moverte? No lo haces.”



Entre vuelos y moteles, circulando sin parar, sin destino final ni posibilidad de descanso, la protagonista repite varias veces: “Intercambia, conecta y sigue”, como si se tratara de una autómatas. Su experiencia del tiempo se ha transformado y se ha vuelto mucho más homogénea, acercándose a la temporalidad 24/7. Para Pascal Gielen, la cronotopía





local que había caracterizado la modernidad ha sido reemplazada por una cronotopía global:

Las redes tienen una preferencia por la superficie y la superficialidad o horizontalidad. En los flujos de la globalización, que hemos experimentado durante las dos últimas décadas, la cronotopía local en la cuál nuestra percepción del tiempo estaba conectada a un lugar geográfico definido, es suplantado por una cronotopía global. Hoy está bastante aceptado que el tiempo del mundo avanza cada vez de forma más uniforme con el ritmo del capitalismo en una coreografía neoliberal. Esta cronotopía global tiene consecuencias en el trabajo. Los trabajadores necesitan ser cada vez más asociativos y maleables a lo que importa en las redes globales. El tiempo se acelera bajo la influencia de las industrias creativas y culturales en auge, mientras la geografía cultural desaparece en el fondo<sup>232</sup>.

Como apunta Gielen, el tiempo del mundo está cada vez más uniformado con el ritmo del capitalismo. Y el ritmo de la trabajadora, como en el caso de la protagonista de *Black Mirror*, está cada vez más definido por las redes globales. La protagonista es una pieza más dentro de esa coreografía neoliberal. Aunque la trabajadora de *Black Mirror* aparece casi siempre conectada, no resulta posible saber si se conecta por trabajo o por ocio. La película subraya la desorientación temporal que experimenta esta trabajadora y que en otro contexto podría ser considerado como el síntoma de una patología<sup>233</sup>. Como espectadoras, experimentamos esa misma desorientación. En *Tiempos Modernos*, no había duda posible: sabíamos perfectamente cuándo Chaplin trabajaba y cuándo no trabajaba, porque sus actividades estaban muy alejadas. Pero en la actualidad, las actividades que hacemos en el trabajo, desde el móvil o desde el portátil, son las mismas que realizamos para sociabilizar o consumir. Paolo Virno puntualizaba que, desde que hablar, soñar o comunicarse pueden ser actividades laborales, la vida y el trabajo empiezan a fusionarse<sup>234</sup>. Y además, como ha apuntado Keri

---

232 Véase Pascal Gielen, "A chronotopy of Post-Fordist Labor", en Warren Neidich, Warren Neidich, *The psychopathologies of cognitive capitalism: part two*, op.cit., 195-220.

233 Minkowski escribe: "La clínica (...) habla de desorientación en cuanto al tiempo, y para comprobarlo, nos hace interrogar al enfermo sobre la fecha de su nacimiento, sobre la duración de su estancia en el hospital, o también sobre la fecha del día." Véase Eugène Minkowski, *El tiempo vivido*, Fondo de Cultura Económica, México D.F. 1973, 17.

234 Véase Paolo Virno, op.cit.

Chukrov, el posfordismo se caracteriza por absorber todo el tiempo de los trabajadores:

El post-Fordismo ha anulado o complicado la correlación tradicional Marxista entre el tiempo de trabajo del trabajador y su grado de explotación. Cuando el trabajo se desmaterializa y la división del trabajo en la producción industrial se erosiona, el capital no solamente ocupa las horas de trabajo en las que productos o bienes (y su plusvalía) son producidos; este absorbe todo el tiempo del trabajador y la trabajadora, así como su existencia, pensamientos y deseos creativos<sup>235</sup>.

En esa (con)fusión de los límites del trabajo, encontramos una cercanía con el personaje de Jeanne Dielman: la movilidad y la inmovilidad que estructuran la vida de ambas protagonistas acaba siendo una experiencia alienante y claustrofóbica. Por último, nos gustaría subrayar que no da la sensación de que la protagonista de *Black Mirror* viva de un modo acelerado. En realidad, hay muchos momentos en los que la protagonista no hace nada. Se trata más bien de una “dispersión temporal” o una “atomización del tiempo”<sup>236</sup>, que Byung-Chul Han ha situado en el centro de la crisis temporal contemporánea:

La crisis temporal de hoy no pasa por la aceleración. La época de la aceleración ya ha quedado atrás. Aquello que en la actualidad experimentamos como aceleración es solo uno de los síntomas de la dispersión temporal. La crisis de hoy remite a la disincronía, que conduce a diversas alteraciones temporales y a la parestesia. El tiempo carece de un ritmo ordenador. De ahí que pierda el compás, por así decirlo, dé tumbos. El sentimiento de que la vida se acelera, en realidad, viene de la percepción de que el tiempo da tumbos sin rumbo alguno<sup>237</sup>.

Según Han, el tiempo ha perdido el compás, porque “fluye a lo abierto”, porque “se han roto los diques temporales” que antes lo articulaban o regulaban. Siguiendo al mismo autor, la época actual no se caracteriza por

---

235 En Keri Chukrov, “Towards the space of the general: on labor beyond materiality and immateriality”, en Julieta Aranda, Brian Kuan Wood, Anton Vidokle, *op.cit.*, 94-111.

236 Han escribe que “en un tiempo atomizado, todos los momentos son iguales entre sí. No hay nada que distinga un momento del otro”. Véase Byung-Chul Han, *El aroma del Tiempo*, Herder, Barcelona, 2019, 16.

237 *Ibid.*, 9.

una aceleración<sup>238</sup>, sino por “un tiempo sin aroma”, un “tiempo de puntos” sin continuidad ni duración, que carece de centro gravitacional y que puede provocar desequilibrios. En la videoinstalación de Doug Aitken estas sensaciones a las que alude Han se multiplican al entrar en una sala oscura, plagada de pantallas que flotan por todo el espacio. Los espejos de la sala rebotan y multiplican la imagen de una trabajadora que se dispersa en el tiempo y en el espacio.

### 2.3.2. Anticipando el 24/7.

Cuando Tehching Hsieh iniciaba su *One Year Performance* (1980-1981), el modo de entender el trabajo estaba ya cambiando. El artista preparaba una habitación en su estudio de Manhattan en la que ficharía durante un año, cada hora, del día o de la noche, en días laborables o festivos.

NO. 31

PERFORMER: SAM HSIEH

SIGNATURE: *Sam Hsieh*

WITNESS: DAVID MILNE

SIGNATURE: *David Milne*

SJ	P11	:00		
SJ	P10	:00		
SJ	P9	:00		
SJ	P8	:00		
SJ	P7	:00		
SJ	P6	:00		
SJ	P5	:00		
SJ	P4	:00		
SJ	P3	:00		
SJ	P2	:00		
SJ	P1	:00		
SJ	P12	:00		
SJ	A11	:00		
SJ	A10	:00		
SJ	A9	:00		
SJ	A8	:00		
SJ	A7	:00		
SJ	A6	:00		
SJ	A5	:00		
SJ	A4	:00		
SJ	A3	:00		
SJ	A2	:00		
SJ	A1	:00		
SJ	A12	:00		

DATE: May 11, 1980

111 HUDSON ST 2nd/FL NY, N.Y. 10013



238 Han explica que el tiempo ha dejado de tener una dirección y se encuentra, más bien, “desbocado”. El mismo autor matiza, “precisamente por no tener dirección alguna no se puede hablar de aceleración. La aceleración, en sentido estricto, presupone caminos unidireccionales”. *Ibid*, 18.

Se anulaba así la distinción tradicional entre horas de trabajo, horas de ocio y horas de descanso, que había caracterizado el modo de producción fordista. Si en el fordismo el trabajador era explotado dentro de unos límites espacio temporales, la *Clock Piece* apuntaba hacia esa incipiente erosión entre los límites que separan la vida y el trabajo. La performance de Hsieh sigue girando en torno al reloj regular y mecánico que medía y organizaba la productividad fordista. Hsieh se pone aún un uniforme de fábrica para fichar. Y en cambio, algo ha cambiado: en su performance la explotación excede el límite de las ocho horas para colonizar la vida entera, al menos durante un año.

En 1969, Hans Hollein, un arquitecto vienés de reconocido prestigio, creaba la *Büro Mobile*, una oficina portátil diseñada para poder trabajar desde cualquier parte. Se trataba, en realidad, de una burbuja de plástico hinchable<sup>239</sup>.



---

239 Peggy Deamer ha analizado esta pieza de Hollein en el contexto de las transformaciones del trabajo que se produjeron en los años sesenta y setenta. Véase Peggy Deamer, *The Architect as Worker: Immaterial labor, the creative Class, and the politics of design*, Bloomsbury, Londres, 2015.

Hollein realizaba esta performance<sup>240</sup> mucho antes de que la tecnología móvil se hiciera popular. Sin embargo, su performance parece indicar que algo está cambiando en la forma de concebir el trabajo. El diseño de Hans Hollein responde a la necesidad de poder improvisar un espacio de trabajo en cualquier lugar, apuntando de forma temprana hacia la flexibilidad que va a caracterizar los modos de producción de las próximas décadas. En una performance emitida en un canal de televisión alemán, Hans Hollein desciende de un avión, despliega un plástico y lo hincha, hasta convertirse en una especie de oficina-burbuja transparente. Hollein llega en avión a un espacio abierto (el aeropuerto de Aspern, cerca de Viena). Al bajar del avión, el arquitecto infla la burbuja transparente y se mete dentro con el propósito de aislarse, aunque se trata de un gesto tremendamente sutil.



Hollein es arquitecto y esta propuesta refleja una incipiente necesidad del trabajador contemporáneo de poder trabajar desde cualquier parte. En la performance, Hans Hollein aparece dibujando a mano, ya que el dibujo asistido por ordenador no había entrado aún en escena. Una vez dentro, Hollein dibuja una casa y coge el teléfono analógico, aún con cable, para

---

240 La performance puede verse online (consultado el 8 de diciembre de 2019): <https://www.youtube.com/watch?v=RKSWEW7vYak>



decir: “Hola, aquí Hollein...El dibujo de la casa está terminado. Un diseño muy moderno”. La oficina de Hollein es una versión sin móvil, sin conexión a internet y sin ordenador portátil, aunque requiere una conexión telefónica. Pero la oficina ha adquirido ya un carácter de portabilidad. Es una oficina provisional portátil.



También las imágenes del magnate de *Playboy*, Hugh Hefner, trabajando desde la cama, dejaban entrever, como ha analizado recientemente Beatriz Preciado, las transformaciones de orden productivo que se producirían en los años setenta<sup>241</sup>. Preciado explica que, a partir de los años cincuenta, emerge la figura de un nuevo “trabajador horizontal” que se opone a la figura del trabajador “vertical” y “rígido”:

Bajo la advocación del mandato “disfrutad de vuestro trabajo”, la horizontalidad es concebida como la nueva ética antiweberiana del capitalismo, en la que el trabajo y el sexo representan las dos principales variables intercambiables en una única ecuación para el éxito económico y vital del sujeto de la sociedad norteamericana de consumo y abundancia posterior a la Segunda Guerra Mundial. La verticalidad se entiende aquí como una patología subjetiva y una epidemia cultural, un lastre de otro sistema de producción (seguramente fordista) que empieza a desarticularse en beneficio de una mejor adaptación a las mutaciones de un

---

241 Agradezco la recomendación de esta lectura a Diego Bernardo Posada Gómez.

capitalismo más omnívoro, que, como detectarán algo más tarde los críticos operaistas italianos, aspira a extenderse a la “producción inmaterial”: información, conocimiento, afecto y placer son aquí las nuevas fuerzas de producción<sup>242</sup>.

Hugh Hefner declaraba entonces que “la alfombra era como un escritorio gigante”<sup>243</sup>. En las primeras oficinas de Hefner, los colaboradores se veían ya obligados a trabajar a gatas junto a un Hefner vestido de pijama. Allí se alteraba, diciéndolo con Beatriz Preciado, “la jerarquía fordista que entiende la posición horizontal como parte del ocio y el descanso y la verticalidad como condición de la producción del capital”<sup>244</sup>. Preciado insiste en que los esfuerzos de Hefner por fusionar el espacio profesional y doméstico deben ser también entendidos como un ataque al fordismo<sup>245</sup> y como una anticipación de los discursos de lxs trabajadorxs flexibles que irrumpen en los noventa<sup>246</sup>.

### 2.3.3. El 24/7 bajo la piel.

Beatriz Fernández me animó a leer dos novelas de ficción escritas por mujeres japonesas que tocaban el tema del trabajo<sup>247</sup>. Una de ellas se titulaba *La dependienta*<sup>248</sup>. Bajo ese nombre tan corriente, descubrí un provocador relato de Sayaka Murata que narraba las vivencias de Furukura,

---

242 En Beatriz Preciado, *Pornotopía*, Barcelona, Anagrama, 2010, 146.

243 *Ibid.*, 147.

244 *Ibid.*, 146.

245 *Ibid.*, 149.

246 “Playboy anticipa los discursos de finales de siglo sobre el “trabajador flexible” y “el trabajo inmaterial” a través de las figuras del obrero mediático horizontal (ya sea escritor o trabajadora sexual) y a través de la construcción de un nuevo espacio posdoméstico, público-privado, donde las distancias entre trabajo y ocio, entre sexo y producción, propuesta por Playboy opera como un auténtico vector de innovación en las transiciones que llevarán al capitalismo farmacopornográfico”. *Ibid.*, 149.

247 Agradezco a Beatriz Fernández que me animara a realizar esta lectura, que sirvió además para animarme a incluir otros casos dentro de la literatura del trabajo.

248 Véase Sayaka Murata, *La dependienta*, Duomo ediciones, Barcelona, 2019.



una dependienta que trabaja en una “konbini”<sup>249</sup>, una tienda abierta las 24/7. Hay varias cuestiones que Murata plantea en la novela y que nos interesaría resaltar aquí. En primer lugar, Murata incide en el efecto “normalizador” del trabajo. La protagonista de la novela es una mujer que se ha considerado siempre “anormal”. Se trata de un personaje que no sabe nunca cómo comportarse, que carece de empatía, y se esfuerza por parecer “humana”<sup>250</sup>. Pero al empezar a trabajar en la tienda 24/7, por fin alguien le proporciona un manual de instrucciones para saber cómo debe comportarse: cuándo y cómo sonreír, cómo interpretar los gestos de los clientes, cómo anticiparse a sus necesidades, cómo saludar y en qué tono hablar. Es en la tienda 24/7 donde Furukura empieza a ser un cuerpo “normalizado” y donde deja de sentirse “anormal”:

(...) nos pusimos en fila, y aquellas personas que hasta entonces habíamos formado un grupo variopinto nos convertimos de pronto en “dependientes”.

Empezamos practicando las expresiones faciales y los saludos. Tomando como referencia la cara sonriente que aparecía en el cartel, teníamos que levantar las comisuras de la boca, erguir la espalda, colocarnos en fila mirando al frente y decir: “Bienvenido!” (...) Hasta entonces nunca nadie me había enseñado nunca cuál era la expresión “normal” o la forma de hablar “normal”<sup>251</sup>.

Por otro lado, nos interesa poner en el centro cómo esa disponibilidad absoluta que promueve la temporalidad 24/7 acaba siendo incorporada por la propia protagonista:

Como trabajaba todos los días, a veces pulsaba en sueños la caja registradora de la tienda o abría los ojos sobresaltada, pensando que había que colocar las etiquetas del precio a las bolsas nuevas de patatas fritas o que el día anterior se había vendido mucho té caliente y habría que reponer. Algunas noches incluso me despertaba mi propia voz gritando: “¡Bienvenido!”<sup>252</sup>.

Cuando la dependienta se va a dormir, imagina los ruidos de la tienda para poder conciliar el sueño. Y cuando duerme, sigue soñando con ella. En la novela de Murata, la temporalidad del 24/7 no se circunscribe

---

249 Las konbini son tiendas de conveniencia en Japón abiertas las 24/7.

250 “Al ver las expresiones de Izumi y Sugawara, pensé que estaba interpretando a la perfección el papel de “humana” y suspiré aliviada”. *Ibid.*, 39.

251 *Ibid.*, 23.

252 *Ibid.*, 30.

únicamente a la tecnología, sino que se plantea como una colonización de toda la existencia, que incluye los momentos de vigilia y de sueño<sup>253</sup>. Murata retrata a un personaje que ha interiorizado la corporación, hasta el punto de reclamar su derecho a no ser nada más que una dependiente que trabaja por horas. En un momento del relato, la protagonista abandona la tienda con la idea de buscar un empleo estable, pero la interiorización ha sido tan profunda que al entrar en cualquier tienda 24/7 sus células entran en sintonía con los ritmos de la tienda:

Todos los sonidos de la tienda vibraban llenos de significado, y aquella vibración era como una melodía que interpretaba directamente las células de todo mi cuerpo<sup>254</sup>.

Y más adelante, añade:

Todas las células de mi cuerpo reaccionaron a la música que resonaba al otro lado del escaparate y las noté claramente reptar bajo la piel<sup>255</sup>.

En estas palabras advertimos esa transformación que Deleuze observaba en el paso de las sociedades disciplinarias a las sociedades de control. La corporación ha reemplazado a la fábrica y se ha hecho gas. Deleuze describe esa sociedad de control como una sociedad donde los mecanismos de poder se invisibilizan. Al hacerse gas, la corporación puede estar en cualquier parte, puede incluso ser inhalada, pasar a formar parte de las corporeidades. Nadie obliga a la dependiente a trabajar todos los días allí, pero las células de su cuerpo reaccionan a la música de la tienda de un modo mucho más efectivo, que cualquier sirena de fábrica. La trabajadora ha incorporado la tienda: es parte de ella. De todas las identidades posibles, la identidad que Furukura elige es la de dependiente, porque es el único lugar en el que encaja.

Cuando la protagonista abandona temporalmente su empleo, deja de sentir la necesidad de cuidarse. Al apartarse de la tienda, Furukura siente que ya no es parte de ella, a un nivel fisiológico sorprendente: “Pensé que la humedad de mi piel y el líquido acuoso de mis globos ocu-

---

253 Crary resalta también esa voluntad del 24/7 de invadir no solamente los momentos de vigilia sino también los de sueño. Véase Jonathan Crary, *op.cit.*

254 Sayaka Murata, *op.cit.*, 155.

255 *Ibid.*, 162.

lares ya no se formaban con el agua en la tienda”<sup>256</sup>. En otro momento, Murata escribe:

Había oído la voz de la tienda y ya nada podía detenerme. Era como si la tienda me hubiera transferido sus necesidades y la imagen que deseaba ofrecer. No era yo quien hablaba, sino ella. Yo me limitaba a transmitir el mensaje que ella me había revelado<sup>257</sup>.

En la novela, los requerimientos del puesto de trabajo son interiorizados hasta el punto de transformar a la protagonista: su personalidad flexible se adapta hasta disolverse con la de la tienda.

---

256 *Ibid.*, 149.

257 *Ibid.*, 159.

## 2.4. Tiempos de flexibilidad.

La cuestión que abordamos en esta sección tiene que ver con la ambivalencia que detectamos en la noción de flexibilidad, como fantasía de liberación de un trabajador que quiere deshacerse del reloj de fichar, pero que no acaba de posibilitar ni su florecimiento, ni la buena vida. La fantasía de ser flexibles emerge por un deseo compartido, tanto de un mercado ansioso por soltar amarre, así como del deseo de lxs trabajadorxs de liberarse de la rutina de un empleo y una vida que parecen estar excesivamente reguladas y rigidificadas por el reloj. En este sentido, la fantasía del empleo para toda la vida y la fantasía de la flexibilidad se encuentran muy relacionadas. En los relatos fílmicos que proponemos en esta sección, los personajes se enfrentan de un modo diferente -se aproximan o se alejan- a esa fantasía del trabajo para toda la vida.

### 2.4.1. Soñar con la flexibilidad.

En *Playhouse* (1921), Buster Keaton da vida a un mozo que trabaja en un teatro. Mientras duerme, en la parte trasera del escenario, el mozo tiene un sueño, donde se convierte en el protagonista, múltiple y ubicuo, de la obra de teatro. Keaton se desdobra en todos los roles que aparecen en pantalla: hace de espectador, de espectadora, de niño, de cuarteto de cuerda, de director de orquesta, de mono, así como de encargado, agente, electricista, y otros tantos oficios que componen el equipo necesario para poder llevar a cabo la obra de teatro. De repente, el mozo despierta en una cama, ubicada en un dormitorio improvisado en la parte trasera del escenario. Tras despertarlo, el supervisor le indica que debe dirigirse hacia el reloj de fichar, mientras las paredes de la habitación son desmontadas



y llevadas hacia otro lugar. El sueño de del mozo, que duerme en su lugar de trabajo, no deja de desconcertarnos. El mozo desempeña multitud de roles: su identidad es tremendamente versátil y fluida. Cuando leemos hoy a escritoras de nuestro tiempo, como Belén Gopegui, nos parece encontrar indicios de cómo esa versatilidad que atravesaba los sueños de Keaton ha sido sistemáticamente reapropiada por un capitalismo cada vez más blando y flexible:

(...) hace ya un par de décadas que las empresas (...) empezaron a repetir que el yo no era sólido sino moldeable, fluido, una identidad nómada que podría desempeñar una función y en seguida la contraria. Muchas personas que conozco se identificaron con la idea de ese yo flexible, móvil, sintiéndolo como una conquista, un modo de romper las ataduras<sup>258</sup>.

Cuando Buster Keaton se acerca al reloj de fichar, presenciamos una falta de entendimiento entre el trabajador y la máquina: Keaton mira el reloj de fichar, extrañado, e interpreta de un modo literal el rótulo “Punch Clock”, dándole un puñetazo. Sin embargo, tanto el reloj roto, como el



pluriempleo soñado de Keaton, parecen tremendamente premonitorias de panorama laboral actual. Se cumplen ya casi cien años, desde

---

258 Belén Gópegui, *Quédate esta noche conmigo*, Literatura Random House, Barcelona, 2010, 85.

que Buster Keaton protagonizaba estas imágenes, y los sueños de aquel mozo de almacén se han convertido en la pesadilla de muchos trabajadores y trabajadoras de hoy: la flexibilidad y el subempleo se acercan peligrosamente, obligando a muchos trabajadores, en especial a las mujeres, a simultanear varios empleos que permitan reunir los ingresos necesarios para vivir.

#### 2.4.2. Hacia la personalidad flexible.

Contrastando el citado cartel de las ocho horas de Félix Doumenq con otro cartel del 1 de mayo de 2004 del *EuroMayDay*<sup>259</sup>, descubrimos dos mundos muy alejados. En el cartel más reciente, el reloj y las chimeneas han desaparecido de escena: una mujer sonriente actúa en solitario, aunque es capaz de triplicarse y se contorsiona como si fuese de goma. La mujer está erguida y se apoya sobre una pierna, mientras levanta la otra pierna hacia arriba, por detrás de la espalda, y la dobla por encima del hombro hasta agarrar el tobillo con las manos, justo a la altura del cuello. Las piernas forman un siete que acaba apoyándose sobre un diminuto zapato de tacón, sobre el que parece francamente difícil mantener el equilibrio. El cartel de 2004 anuncia, en tono festivo, que un nuevo perfil irrumpe en escena: una trabajadora tremendamente flexible, virtuosa, intermitente, cognitaria y precaria<sup>260</sup>, que no parece dispuesta, pese a todo, a perder la sonrisa.

---

259 El *EuroMayday* es un movimiento vinculado a *Chainworkers* que surge en Italia a principios de este siglo. La película de Marcelo Expósito, titulada *Primero de Mayo. La ciudad fábrica* (2002) ofrece un acercamiento a este contexto. Las imágenes de Virno hablando de que los trabajadores se han convertido en virtuosos se entremezclan en la película con entrevistas a los organizadores del movimiento *Chainworkers*, que fue creado como un *webzine* en 1989 para buscar formas de articular esa precariedad, estandarización y la “domesticación neoliberal” que se lleva a cabo en los centros destinados al ocio, como los grandes centros comerciales, “espacios domesticados por la lógica neoliberalista del control persuasiva”. *Chainworkers* insiste en que la vieja clase trabajadora ha dado paso a trabajadores temporales orgullosos, a los que les gusta el *american way of life*. La iniciativa de *EuroMayDay* se plantea como un evento transnacional que busca visibilizar esa nueva generación de conflicto social. Véase *Primero de Mayo. La ciudad fábrica* (2002), disponible en la web (consultada el 20 de noviembre de 2019): <https://www.hamacaonline.net/titles/primero-de-mayo-la-ciudad-fabrica/>

260 Aunque la precariedad ha cobrado protagonismo en los últimos años, este término fue adoptado por la OIT en 1974 para definir la falta de contrato y la inestabilidad del puesto de trabajo. En el precariado de hoy se encuentran los nietos y las nietas del Charles Chaplin que boicoteaba la cadena de montaje en *Tiempos Modernos*, o del Buster Keaton que en *The Playhouse* asestaba un puñetazo a ese reloj que servía para disciplinar y domesticar los cuerpos.





Tres años antes de que este cartel apareciera en las calles, Brian Holmes escribía un artículo titulado “La personalidad flexible. Por una nueva crítica cultural”, donde reconocía el carácter ambivalente de la flexibilidad:

La palabra “flexible” alude directamente al actual sistema económico, con sus contrataciones laborales precarias, su producción “justo a tiempo”, sus mercancías informacionales y su dependencia absoluta de las divisas virtuales que circulan en la esfera financiera. Pero también se refiere a todo un abanico de imágenes positivas: espontaneidad, creatividad, cooperación, movilidad, relaciones entre iguales, aprecio por la diferencia, apertura a experimentar el presente<sup>261</sup>.

La flexibilidad prometía libertad a los trabajadores, que durante años lucharon por reducir el tiempo de trabajo. Pero esa libertad puede aca-

---

261 Véase Brian Holmes, “La personalidad flexible”, en Marcelo Expósito, *op. cit.*, 97-118.



bar provocando escalofríos, como apunta Mark Fisher, si el trabajador tiene que vivir en una situación de incertidumbre permanente, sin saber cuándo va a llegar el próximo empleo ni si el próximo ingreso será suficiente. Muchas trabajadoras han pasado de querer liberarse del reloj a mirar constantemente el móvil, esperando ese e-mail o esa llamada que le permitirá seguir a flote. En *El Precariado*, Guy Standing escribe:

El precario vive con ansiedad, una inseguridad crónica asociada no solo con sentirse al borde del abismo, sabiendo que un error o un poco de mala suerte pueden inclinar la balanza desde la dignidad modesta a quedar a la intemperie, sino también con el temor a perder lo poco que posee aun sintiéndose frustrado por no tener más<sup>262</sup>.

Boltanski y Chiapello han analizado los procesos y las habilidades del capitalismo para digerir todas esas energías creativas que marcaron los años sesenta<sup>263</sup>. También Thomas Frank ha analizado la reapropiación que la industria publicitaria de los años sesenta hizo de la contracultura<sup>264</sup>. Sin embargo, esa llamada a la creatividad ha acabado derivando en una precariedad cada vez más extendida. Para Friederike Sigler, la apropiación de la creatividad forma parte de una estrategia de control. Siguiendo la promesa de una vida mejor, los trabajadores creativos se vuelven precarios y llegan con mayor facilidad a estar quemados, fatigados o deprimidos que a ser libres<sup>265</sup>.

En el centro de la sala de la *Manchester Gallery*, una enorme campana quedaba suspendida<sup>266</sup>, mientras que en el otro extremo de la sala una banderola anunciaba: “You have day off”. Esta frase, que podemos traducir como “hoy tienes día libre”, hace referencia a los mensajes de texto que reciben buena parte de lxs trabajadorxs flexibles y sin contra-

---

262 Guy Standing, *El precariado: una nueva clase social*, Pasado y Presente, Barcelona, 2018.

263 Véase Boltanski y Chiapello, *El nuevo espíritu del capitalismo*, Akal, Madrid, 2010.

264 Véase Thomas Frank, *La Conquista de lo cool: El negocio de la contracultura y el nacimiento del consumismo moderno*, Alpha Decay, Barcelona, 2011.

265 Friederike Sigler, “Introduction: All that matters is work”, en *Work*, Documents of Contemporary Art, Whitechapel Gallery, Londres/ Mit Press, Cambridge, 2017, 18.

266 Nos referimos a la exposición titulada “All that is Solid Melts into Air”, comisariada por el artista británico Jeremy Deller. Véase Jeremy Deller, *All that is solid*, (celebrada en la Manchester Art Gallery, en Manchester, del 19 de octubre de 2013 al 19 de enero de 2014), Hayward Publishing, Londres, 2013.

to<sup>267</sup> en la actualidad. La campana nos rebotaba hacia otros tiempos en los que el repique de metal marcaba el final de una jornada laboral interminable. Entonces las pancartas se utilizaban para reclamar horas de descanso para unxs trabajadorxs sobrefatigados. En “All that matters is work”, Sigler subraya que el día libre, tan soñado por lxs trabajadorxs, ha pasado a convertirse en una pesadilla de esta economía de servicios



neoliberal, sobre todo cuando hablamos del “contrato cero”. El “zero-hour worker” debe estar siempre disponible y pendiente del móvil, en espera de un mensaje de la agencia temporal informando sobre si va a tener día libre o día de trabajo<sup>268</sup>. Su máxima aspiración ya no es tomarse un respiro del trabajo, como ha explicado Sigler, sino conseguir más horas de trabajo que se sumen a la jornada laboral habitual, si es posible<sup>269</sup>. El “Ne travailler jamais” que Guy

---

267 El “contrato cero” no establece unas horas mínimas, pero sí establece unos claros compromisos por parte de lxs trabajadorxs de deben estar disponibles para cumplir con los potenciales deadlines o demandas sin previo aviso. Ivor Southwood describe la ansiedad provocada por la sensación de tener que estar siempre esperando la llamada de la agencia temporal. Véase Ivor Southwood, *op. cit.*

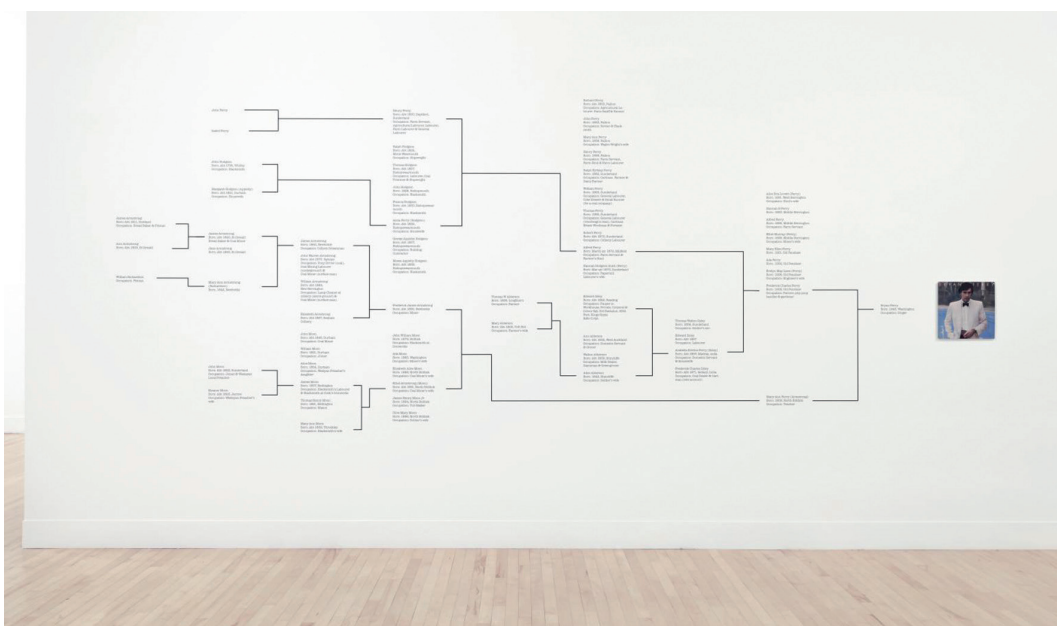
268 Ivor Southwood ha analizado el estado de inseguridad que enfrentan lxs trabajadorxs en la época neoliberal, caracterizada por un estrés continuo, relaciones laborales mucho más débiles, ingresos irregulares, y la contradicción que sienten muchxs trabajadorxs, que se debaten entre el miedo de perder el empleo, cayendo en el vacío del mercado, y el deseo de que el sistema colapse. Véase Ivor Southwood, *Non-Stop Inertia*, Zero Books, Hants, 2011.

269 Friederike Sigler, *op.cit.*, 14

Hello,  
today you  
have  
day off.



Debord pintaba en las paredes de la Rue de Seine en París<sup>270</sup>, ha sido transformado en un “pas de travail aujourd’hui” que llega a las terminales de una fuerza de trabajo que pende siempre de un hilo. La exposición a la que nos referimos. Fue comisariada por el artista británico Jeremy Deller<sup>271</sup>. Las paredes de la *Manchester Gallery*, con su




---

270 <https://www.marxists.org/reference/archive/debord/1963/never-work.htm>

271 El artista es conocido en el Reino Unido por haber recibido el Turner Prize en 2004, su exposición aborda el impacto que la revolución industrial ha tenido en la cultura popular británica. El título de la exposición, “All That is Solid Melts into Air” alude a una frase pronunciada por Marx en el *Manifiesto Comunista* y al título de un libro de Marshall Berman publicado en los años ochenta. Tuvo lugar en 2014 en Manchester y fue llevada más tarde a la Bienal de Venecia de 2015.

obra *Another Time, Another Place*<sup>272</sup> (2013), ofrecía el árbol genealógico de varios artistas del pop británicos, donde podían descubrirse algunos antepasados dedicados al trabajo industrial. Esta idea había sido esbozada por Isaac Rosa en su novela *La Mano Invisible*, donde el autor sugería que alguien debería hacer un árbol genealógico, no con los nombres del linaje familiar, sino con sus ocupaciones<sup>273</sup>. En otra pared, Deller coloca una fotografía gigante que presenta a Adrian Street, un antiguo minero transformado en un luchador profesional travesti que subraya esa misma herida generacional. En la película *So Many Ways to Hurt You. The Life and Times of Adrian Street*<sup>274</sup> (2010-2012), Jeremy Deller nos acerca a la historia de este personaje, que se veía a sí mismo como “un King Kong con pintalabios” o como




---

272 La instalación, realizada con vinilos adhesivados sobre la pared, lleva el mismo título de uno de los discos publicados por el artista pop británico Bryan Ferry, *Another Time Another Day* (1974).

273 Uno de los personajes, la costurera, repasa su árbol genealógico ocupacional mientras cose, pensando en lo difícil que resulta reunir información acerca de las ocupaciones de sus antepasados, porque habitualmente los trabajadores no dejan ni escudos, ni estatuas, ni nombres en las calles, ni huellas. Véase Isaac Rosa, *La Mano Invisible*, Seix Barral, Barcelona, 2012, 225.

274 *Tantas formas de hacerte daño. Vida y obra de Adrian Street*, 2010.



un “dulce travestido con la nariz rota”<sup>275</sup>. Siguiendo con la tradición familiar de generaciones, Street abandonó la escuela para empezar a trabajar en la mina con quince años, pero el trabajo en la mina le parecía tremendamente “duro y ridículo”, y a veces los brazos llegaban a sangrarle. Street toma la decisión de escapar de la mina para hacer realidad su sueño de ser luchador profesional. Inicia, entonces, un proceso de transformación. El maquillaje, los vestidos y sus apariciones serán cada vez más sofisticadas y subversivas, alejándolo cada vez más de la imagen de masculinidad que caracteriza a los mineros y a su padre. En la fotografía en cuestión, tomada por en 1973 por el fotógrafo Dennis Hutchinson<sup>276</sup>, Adrian Street aparece maquillado y vestido como de costumbre, posando junto a su padre y otros mineros, en la entrada de la mina de un pueblo de Gales<sup>277</sup>. Street luce el cinturón de campeón europeo de lucha libre, cumpliendo así su promesa de que no volvería a la mina hasta haberlo conseguido. La fotografía de Adrian junto a su padre vuelve a traer al frente ese profundo corte en el linaje ocupacional que se produce durante los años setenta. La fotografía puntúa el encuentro y el desencuentro entre dos mundos que parecen incompatibles<sup>278</sup>. El artista y comisario de la exposición, Jeremy Deller, ha dicho, en alguna ocasión, que esta fotografía “encapsula la historia entera de Bretaña en ese periodo -de nuestra difícil transición de ser un centro de industria pesada a productor de entretenimientos y servicios”<sup>279</sup>. Para el comisario Cuauhtémoc Medina, Deller muestra una gran habilidad y sensibilidad para “localizar el trauma histórico de la sociedad inglesa en torno a la derrota de la huelga de los mineros de

---

275 Estas declaraciones han sido extraídas de la película, que puede verse en vimeo (consultada el 20 de noviembre de 2019): <https://vimeo.com/148095703>

276 Dennis Hutchinson fue un fotógrafo británico que trabajaba en medios británicos como *Chronicle* o *Sunday People*, conocido por realizar fotografías bastante humorísticas. Véase noticia en (consultada el 20 de noviembre de 2019): <https://www.chroniclelive.co.uk/news/north-east-news/greatest-tributes-north-east-photographer-11613692>

277 La fotografía fue tomada en la mina de Bryn Mawr, la “Bryn Mawr Colliery”.

278 En otra parte de la exposición una rocola pone discos de vinilos que combinan sonidos industriales grabados en las minas o en las fábricas, con canciones folk británicas.

279 Véase la web del artista (consultada el 6 de diciembre de 2019): <https://www.jeremydeller.org/SoManyWays/SoManyWays.php>

carbón en 1984”<sup>280</sup>, que puede ser entendida como una resistencia popular a las políticas neoliberales de Margaret Thatcher y sus esfuerzos por transformar la economía industrial británica en una economía de servicios.

#### 2.4.3. Las cajas de Pandora del nuevo capitalismo.

El artista Edward Jobst Andrews Gerda presentaba en ABM Confecciones una instalación titulada *Inserción laboral: caja con el sonido de su propia fabricación* (2018)<sup>281</sup>. Su propuesta consistía en una caja térmica de la empresa Glovo, apoyada encima de una fina estructura metálica<sup>282</sup>. Encima de la caja amarilla, unos cascos negros invitaban a escuchar las voces de trabajadores y trabajadoras que salían de la caja, encadenando una serie de insultos dirigidos hacia sus jefes. Las voces se correspondían con los mensajes que lxs trabajadorxs habían dejado, a través de un programa de radio. De la caja de Glovo, salen únicamente insultos. Aun sin conocer las condiciones específicas de trabajo, o las identidades de los implicados, la caja de mensajería aparece en la galería como una caja negra que nos acerca a la desafección y el malestar que se palpan hoy, en esta nueva fase flexible del capitalismo neoliberal.

---

280 En 2015 el Centro de Arte Dos de Mayo presentaba una exposición individual del mismo artista. En el catálogo de la exposición se recogen varios textos que conectan el trabajo de Deller con las políticas neoliberales que acabaron con la industria minera del Reino Unido. Véase Amanda de la Garza y Cuauhtémoc Medina, *Jeremy Deller, El ideal infinitamente variable de lo popular*, (celebrado en CA2M, 13 de febrero a 7 de junio de 2015), Móstoles, CA2M, 2015, 13.

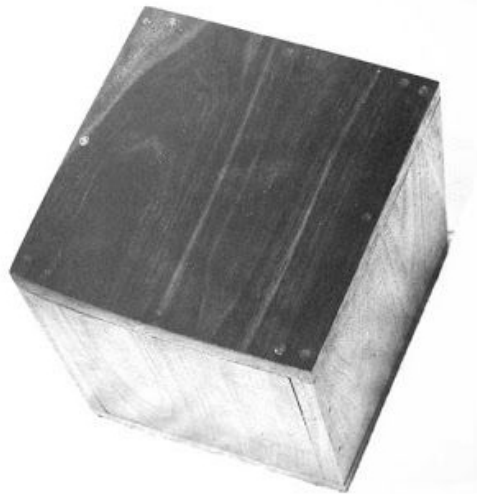
281 La pieza formaba parte de la exposición titulada Trabajo, en el espacio ABM Confecciones de Vallecas. ABM Confecciones es un espacio para el pensamiento y la acción, auto-gestionado. En junio de 2018 tuvo lugar allí la exposición Trabajo, que contó con la participación de 32 artistas. Puede encontrarse más información en su página web de Facebook, consultada por última vez 11 de febrero de 2019: <https://www.facebook.com/abm.confecciones/videos/vb.1136704463057734/1871616019566571/?type=2&theater>

282 Se trataba de la misma estructura que suele usarse para fijar este tipo de cajas a la parte trasera de las bicicletas.





Edward explica que se había inspirado en otra caja: la de *Box with the Sound of Its Own Making* (1961) de Robert Morris<sup>283</sup>. La instalación de Morris consistía en una caja de nogal que reproducía el sonido de su propia fabricación: el ruido de la sierra, de los taladros o del martillo.



La obra de Morris participa de ese giro que se producía en los años sesenta hacia la desmaterialización del objeto artístico (siguiendo a

---

283 En conversación con el artista.

Lucy Lippard<sup>284</sup>), pero que para Helen Molesworth tiene que ver con la reflexión que hacen lxs artistas sobre su propia actividad como trabajadorxs o productorxs. Según Molesworth, Morris logra hacer el “trabajo” de esta caja “transparente”<sup>285</sup>. El sonido recuerda el trabajo que se oculta tras los objetos que se contemplaban en la galería o en el museo, en un momento donde predominaban los trabajos minimalistas, había horas de trabajo de manufactura. Molesworth<sup>286</sup> subraya que esta pieza opera en contra de esa borradura del trabajo que Marx detectaba en toda mercancía, así como del proceso de abstracción del trabajo<sup>287</sup>. A través del sonido se cuela en la galería todo el trabajo manual contenido en la mercancía.

La caja de Edward ya no se apoya sobre un podio robusto, como solía verse la caja de Morris, sino sobre unas finas patas metálicas. Unas correas negras caen sobre el suelo donde se apoya la estructura metálica que suele sujetar la caja a la bicicleta de lxs mensajerxs. Los cascos han sido dejados allí para que cualquiera pueda cogerlos o dejarlos. Sin embargo, al ponernos los cascos, escuchamos, como si se abriera la caja de Pandora, los males del trabajo precario: son los ruidos y las voces del malestar sobre los que se construye este nuevo capitalismo de plataforma, usando el término que da título al reciente

---

284 Véase Lucy Lippard, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1996 a 1972*, Akal, Madrid, 2004.

285 Véase Helen Molesworth, Baltimore Museum of Art, Des Moines Art Center y Wexner Center for the Arts, *Work Ethic*, University Park, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2003, 113.

286 Iñaki Estella me recomendaba la propuesta curatorial de Helen Molesworth, titulada *Work Ethic*. El proyecto propone una mirada alternativa al arte de los años sesenta, situando las propuestas de los artistas estadounidenses conceptuales, procesuales, feministas, de performance o *Fluxus*, en el contexto de las transformaciones que están teniendo lugar en ese momento en los Estados Unidos, donde una economía basada en la manufactura está dando paso a la economía de servicios, redefiniendo así la noción tradicional del trabajo. Molesworth plantea que los artistas exploran formas de hacer arte análogos a otras formas de trabajo: “El arte podía ser realizado con trabajo manual no cualificado, con trabajo de gestión altamente reglamentado, o con trabajo que resonaba con ideas tomadas de la economía de servicios. Mientras que el arte estaba siendo creado por los mismos mecanismos que gobernaban otras formas de trabajo, no parecía trabajo (o arte, ni siquiera), del mismo modo que sentarse en un escritorio podría no parecer trabajo a alguien trabajando en la cadena de montaje de una fábrica”. *Ibid.*, 18.

287 Molesworth ha subrayado además el carácter performativo de la pieza: “Cuando Morris se la mostró al compositor John Cage, Cage amablemente escuchó la cinta de tres horas y media de duración, de principio a final”. *Ibid.*, 113.

libro de Nick Srnicek. Para este autor, “el capitalismo avanzado se centra en la extracción y uso de un tipo particular de materia prima: los datos”<sup>288</sup>. Estas nuevas formas de extracción se articulan con una fuerza de trabajo temporal y flexible, aunque como explica Srnicek en una entrevista realizada por el grupo *Working Dead. Escenarios del postrabajo*, (Antonio Gómez Villar, Marta Echaves y María Ruido), esto no es tan nuevo como podría parecer<sup>289</sup>. Sin embargo, llama hoy la atención que tantas empresas ofrezcan las virtudes de la flexibilidad, incluso sabiendo que, a menudo, ésta implica ingresos insuficientes e inestables. En la web de Glovo podemos leer:

Sé tu propio jefe. Flexibilidad de horarios, ingresos competitivos y la oportunidad de conocer tu ciudad repartiendo al aire libre. Apúntate y en menos de 24 h colabora con nosotros. Trabaja cuando quieras. Trabaja como autónomo con total libertad. Elige dónde te conectas y qué pedidos aceptas. Necesitarás... Una sonrisa de oreja a oreja, tu vehículo (moto, bicicleta o coche), un iPhone o un dispositivo Android y ser mayor de 18 años. (...) La flexibilidad de nuestro servicio permite que nuestros repartidores dispongan de más libertad y generen ingresos en su tiempo libre.<sup>290</sup>

Como señalaba Holmes, la flexibilidad alude, no solamente a la producción “justo a tiempo” o a las contrataciones laborales precarias, sino a todo ese abanico de imágenes positivas, que son potenciadas por

---

288 Nick Srnicek, *Capitalismo de Plataformas*, Caja Negra, Buenos Aires, 2018.

289 *Working Dead. Escenarios del postrabajo*, (Antonio Gómez Villar, Marta Echaves y María Ruido) preguntaba a Srnicek: “En qué medida la llamada “economía compartida” se está convirtiendo en un *pathos* capitalista fundado en la excepcionalidad y en la precariedad sin derechos?”. (...). Éste responde: “Creo que es importante destacar que la economía compartida no es nada nuevo. La idea de una economía del trabajo temporal, por ejemplo, ya era común para los trabajadores portuarios de Londres a finales del siglo XIX, que se juntaban todas las mañanas con la esperanza de encontrar un trabajo para ese día. Del mismo modo, el mercado laboral en las últimas décadas ha mostrado tendencias hacia una mayor flexibilidad, menos seguridad laboral, más contratos temporales y peores salarios. La economía compartida y su modelo de empleo no son más que continuaciones de esa larga tendencia, disimuladas con una sofisticada interfaz de aplicaciones”. En Nick Srnicek, *op.cit.*, 121.

290 Véase la web de la marca (última consulta: 11 de febrero de 2019). <https://glovoapp.com/es/> La empresa alude constantemente a las ventajas de la flexibilidad, mientras aboga por el entusiasmo: “Glovo ofrece un método de trabajo más divertido, compartiendo tiempo con los demás. Forma parte de un equipo joven con grandes ideas de desarrollo e innovación, con plena flexibilidad para elegir tu horario de trabajo. (...) Un repartidor es una persona que ahorra tiempo a los demás, facilitándoles la vida. Nuestros repartidores reparten buena energía y alegría, siempre con una sonrisa”.

las empresas que configuran este nuevo capitalismo de plataforma, como Amazon<sup>291</sup> o Glovo, donde se anuncia a los clientes que los repartidores llegarán a la puerta con una sonrisa. Ante esta nueva alianza,



entre la flexibilidad y la euforia, que no deja de encubrir la incertidumbre y los salarios insuficientes, no nos extraña que Martha Rosler pregunte en alto: “¿Por qué está siendo todo el mundo tan agradable?”<sup>292</sup>.

---

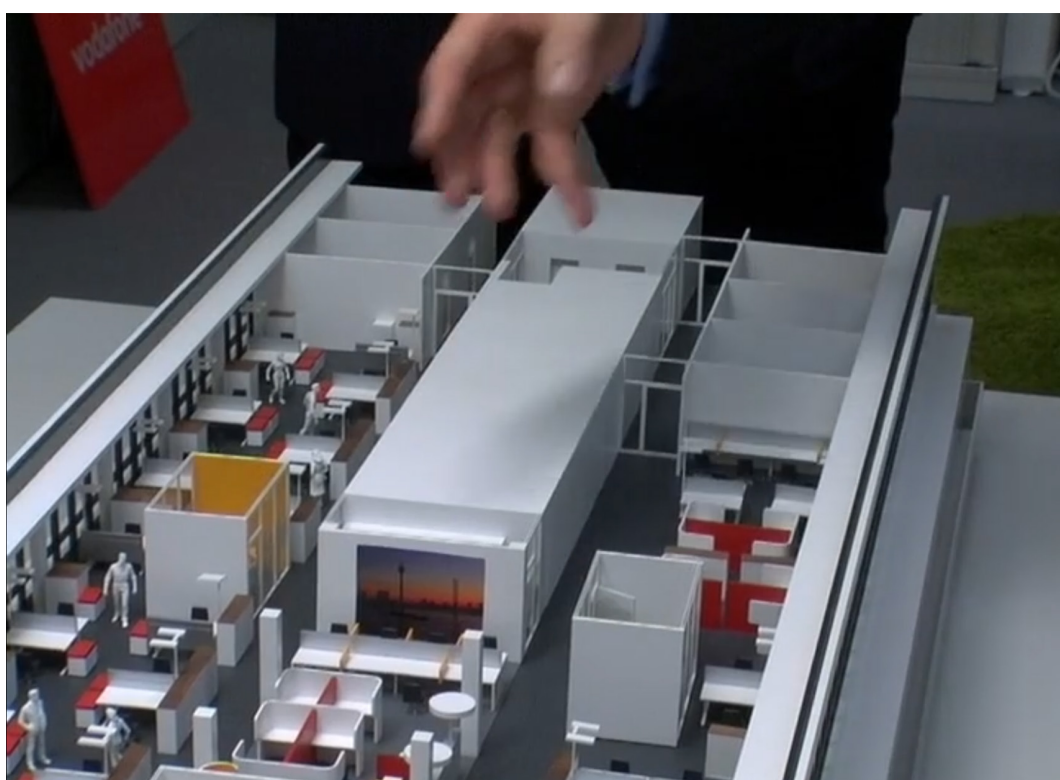
291 Para Holmes, la flexibilidad fue la solución que el capitalismo encontró para dar respuesta a la doble crisis que se produjo entre los años sesenta y setenta. Por un lado: la flexibilidad trataba de canalizar las energías revolucionarias del 68, en las que parecía quedar claro que los trabajadores y los estudiantes no iban a seguir aceptando las formas de poder autoritarias. Y por otro lado: tras la recesión de los años setenta, que culminaba con las crisis petroleras del 1973 y el 1979, y que acabó con el fordismo y con el Estado del Bienestar, emerge lo que Piore y Sabel llamaron “especialización flexible”. Este nuevo modo de producción se aleja del modelo fordista, que ya no produce en masa, sino que busca hacer más productos, más variados, con una vida mucho más corta, adaptándose a las demandas del mercado. En la “especialización flexible” encajan mejor las unidades de producción y equipos de trabajo más pequeños y ágiles, que cooperan de un modo relativamente espontáneo, equipados con alta tecnología, y dispuestos a adaptar su estructura interna, con contrataciones temporales, por ejemplo, en función de las demandas del mercado. Véase Marcelo Expósito, *op.cit.*

292 En este artículo Rosler denuncia precisamente esta contradicción entre la inseguridad a la que deben hacer frente lxs trabajadores y la presión social por ser “nice” (que hemos traducido como agradable), ya que en la nueva economía cada persona es responsable de venderse bien y de trabajarse sus propias oportunidades. Véase Martha Rosler, “Why Are people Being So Nice?”, en Julieta Aranda y Stephen Squibb, Anton Vidokle, Brian Kuan Wood, eds., *What’s love (or care, intimacy, warmth, affection) got to go with it?*, Sternberg Press, Berlín, 2017.



#### 2.4.4. Mentalidades flexibles.

Harun Farocki realizó la película *A New Product* en 2012. Se trata de un documental que sigue de cerca a la empresa consultora alemana, Quickborner Team, en su proceso habitual de asesoramiento a corporaciones que necesitan mejorar sus resultados económicos. Si en *Workers Leaving the Factory* (2009), Farocki mostraba a los trabajadores saliendo de la fábrica, *A New Product* entra en el mundo de la corporación. La primera imagen de la película muestra una maqueta tridimensional que representa un espacio de oficinas de Vodafone,



mientras un miembro del equipo de Quickborner Team, cuyo nombre y puesto desconocemos, señala cómo podría funcionar un empleado de Vodafone en dicho espacio:

El día de cada empleado empieza en su escritorio, unidad organizacional. Cuando hago una pausa o una reunión o puedo trabajar en otro sitio y mi escritorio lo puede usar otra persona. Puedo venir a esta sala de reuniones. Mi escritorio puede usarlo otra persona porque por la tarde yo trabajo aquí<sup>293</sup>.

---

<sup>293</sup> La película puede verse subtitulada en español en la plataforma *online* de alquiler *realeyz*.

Todo parece indicar que el empleado no necesita ya ocupar un escritorio tradicional. El espacio de la corporación debe ser un espacio igualmente flexible, que permita a los empleados moverse y trabajar en diferentes entornos, según los momentos y las actividades, permitiendo la alternancia entre los momentos de trabajo y de descanso. En la película, las maquetas tridimensionales de Gilbreth<sup>294</sup> han sido reemplazadas por *renders* y maquetas de arquitectura. La corporación sigue orientando las corporeidades de sus empleados hacia la eficiencia, pero da la sensación, al ver la película, de que esa eficiencia pasa ahora por lograr que el empleado pueda decidir dónde y cuándo trabajar. Quickborner Team ayuda a sus clientes a encontrar el espacio más adecuado para encontrar la atmósfera de trabajo adecuada que responda mejor a una nueva cultura empresarial. Las conversaciones entre el equipo de consultores y los clientes resaltan que el edificio de oficinas tradicional no se corresponde con esta nueva cultura corporativa que “no puede estar atada a un lugar específico”: el espacio de la oficina no es solamente el espacio donde el empleado trabaja, sino el espacio donde el empleado vive, toma café o busca momentos de relax. Uno de los ejecutivos se pregunta si esa estandarización de la flexibilidad, que es el nuevo objetivo de la empresa, va a ser consentida por los trabajadores<sup>295</sup>. Pero todos coinciden: el trabajador debe dejar de tener un escritorio asignado para trabajar desde cualquier parte. Los espacios deben ser fluidos y sin barreras visuales. Lejos ha quedado aquella imagen reveladora de *Playtime*, donde los empleados trabajaban desde células aisladas que se distribuían por un inmenso espacio, formando una matriz perfecta. El espacio personal se encontraba, ya entonces, diluido por una estandarización, que hacía de cada unidad un espacio genérico e intercambiable.

---

294 Esta cuestión es desarrollada en el siguiente capítulo, en la sección titulada *Retículas*.

295 “Tenemos que ver si nuestros empleados aceptan la estandarización. Necesitamos que nuestros empleados encuentren un espacio hogareño en el área en la que trabajan. En esta estandarización que abandona la idea de escritorios personales estáticos, ya no hay espacio para objetos personales del espacio, como tener fotos de la familia, esas cosas que suele haber en los escritorios”.





Sin embargo, en las maquetas de las oficinas de Vodafone, el espacio personal termina de ser engullido por la corporación: los empleados circulan permanentemente por un espacio lubricado por una cultura empresarial que fomenta la comunicación, la movilidad, la motivación y la flexibilidad, y se detienen temporalmente para trabajar allí donde más les conviene. La maqueta, que refleja a la perfección el espíritu de la corporación flexible contemporánea, despierta las dudas de los propios ejecutivos, que reconocen la dificultad que puede suponer para los empleados un cambio de mentalización tan radical:

Creo que el miedo a tener que ser flexible supera cualquier satisfacción que pueda proporcionar un privilegio de la flexibilidad en el trabajo. Tenemos que tener cuidado de no pasarnos y poner en riesgo otros factores. El problema no es el espacio sino la mentalidad. Tenemos que cambiar el concepto tradicional de “mi escritorio” por el de “mi espacio de trabajo” que abarca todo un espectro de formas de trabajo.

Uno de los miembros de Quickborner Team pregunta:

A ver si lo he entendido bien: lo que solía ser el edificio de la empresa donde ibas a trabajar todos los días ya no existe como tal, así que hay que encontrar otra cosa que genere identificación.

La flexibilidad es la forma que adopta esta nueva cultura empresarial. No se trata ya solamente de una forma de entender el tiempo como una re-

lación más fluida entre los tiempos de trabajo y de no trabajo, sino de una nueva mentalidad. La cultura de la corporación flexible se incorpora y se interioriza. El empleado puede ocupar y hacer suyo cualquier espacio de la corporación en cualquier momento. Da la sensación de que Hans Hollein no andaba tan desencaminado cuando ideaba una burbuja unipersonal que le permitiera pararse a trabajar y conectarse en cualquier momento y en cualquier parte. Dentro de la corporación, cada trabajador elige donde crear su propia burbuja unipersonal, aunque aquella burbuja transparente se ha vuelto invisible y se ha vuelto gaseosa (siguiendo a Deleuze<sup>296</sup>). Los renders y maquetas mostrados comparten el mismo deseo de aumentar la productividad, mediante una estandarización



de los patrones de tiempo flexibles. Y además la jornada laboral se esponja absorbiendo tiempos dedicados a otras actividades pero

---

296 Véase Gilles Deleuze, "Post-script on the societies of control", *op.cit.*

que se llevan a cabo para ser más productivxs<sup>297</sup>. La flexibilidad se expande junto a la sensación de libertad, para tomarse descansos, para correr, para hacer yoga o para jugar dentro de una corporación que es entendida como un organismo vivo<sup>298</sup>. Y nos gustaría resaltar aquí el sorprendente tono de entusiasmo y euforia que permea todas las conversaciones que traman la película, y que tuvieron lugar tras una de las peores crisis financieras de las últimas décadas.



---

297 "El gimnasio es parte del concepto del trabajo, un lugar para relajarse de tanto en tanto. No es un concepto del todo nuevo: trabajar, descansar, trabajar, descansar. Te despeja la cabeza, aumenta el rendimiento y evita que a la gente se le queme la cabeza". En Harun Farocki, *A New Product* (2012)

298 "Tenemos una corporación que es como un organismo vivo, un organismo que respira. Compramos empresas, vendemos empresas, modificamos proyectos y equipos de proyectos. En nuestra viejo edificio, teníamos que cambiar de lugar 1200 veces al año. ¡1200! Había que traer al electricista, a un carpintero, para que viniera a cambiar todo, porque eran espacios de oficina cerrados. En este nuevo espacio, los empleados se mueven, pero el mobiliario se queda dónde está. Todo el mundo tiene la misma silla, el mismo escritorio y los mismos estantes. Solo se mudan los empleados, un piso más arriba o un piso más abajo. Me impresiona esta nueva flexibilidad que logramos". En Harun Farocki, *A New Product* (2012)

La película finaliza con un ejercicio de autorreflexión de la propia empresa protagonista, que resulta casi cómico. Quickborner Team se analiza a sí misma para ver qué puede mejorar. Para aumentar la baja competitividad reflejada en la evaluación anual, algunos miembros del equipo proponen realizar competiciones, igual que hacen algunos de sus clientes, entendiendo que la presión puede generar también impulsos creativos positivos, que pueden favorecer la productividad.

Es preciso subrayar que toda la película transcurre dentro de los espacios corporativos de esta nueva cultura empresarial, como si ya no fuese posible encontrar un afuera. No parece casual que la película termine con una escena dentro de la sala de reuniones donde los ejecutivos hablan de incorporar a la empresa cuestiones de su vida privada<sup>299</sup>. Harun Farocki termina la película con un plano frontal de uno de los ejecutivos de *Quickborner Team* que pregunta mirando a cámara: “¿Cuál es su opinión? ¿El camino está bien, y hay que seguir hasta terminar? ¿O será todo un sin sentido que no conduce a ningún lado?

---

299 Como remate final de la película, uno de los miembros de Quickborner Team propone que la evaluación anual de los empleados podría también tener en cuenta los objetivos logrados en su vida privada: revisar los objetivos personales, como comprarse una casa, hacer un viaje o saber si la pareja está contenta.



## 2.5. El tiempo que nos encoge.

Mientras trabajaba en esta tesis, publiqué un artículo titulado “Tiempos que encogen: tiempo, precariedad y encogimiento en las prácticas artísticas contemporáneas”, cuyo propósito era reflexionar acerca de la dimensión temporal del trabajo creativo precario en el capitalismo posfordista<sup>300</sup>. El artículo proponía articular las nociones de tiempo, precariedad y encogimiento a partir de una serie de prácticas artísticas como *Dancismo* (de Paz Rojo con Emilio Tomé)<sup>301</sup>, las performances *Paralysis* (2015) y *Largo* (2016) de Karel van Laere<sup>302</sup> o películas como *The shrinking Man* (1957)<sup>303</sup>, *Downsizing*<sup>304</sup> (2007) o *The Procrastinators*<sup>305</sup>. No vamos a reproducir aquí el artículo, que puede consultarse en la citada revista, pero sí nos gustaría reescribir aquí un fragmento de este artículo para poder expandir, algo más, la reflexión que hacíamos a partir de dos imágenes.

---

300 Véase Marta Labad Arias, “Tiempos que encogen: tiempo, precariedad y encogimiento en las prácticas artísticas contemporáneas”, *Arte y Políticas de Identidad*, vol.19, 30 de diciembre, 2018, 35-48.

301 La propuesta artística de Paz Rojo nos ayudaba a pensar sobre el dolor y la fatiga que pueden llegar a afectar a un cuerpo de baile obligado a entrar en acción de forma intermitente. En una sección del citado artículo, titulada “Encogidas en el *backstage*”, conectamos esa noción del cuerpo de baile con la fuerza flexible que permiten tecnologías conectivas en la época neoliberal. Llegué a *Dancismo* por recomendación de Lila Insúa.

302 En una sección titulada “Encogimientos que paralizan” proponíamos paralelismos entre los estados de parálisis que las performances de Karel van Laere ponen en juego con la noción de “inercia non-stop” desarrollada por Ivor Southwood, en Ivor Southwood, *Inertia-non stop*, op.cit.

303 Esta película, dirigida por Jack Arnold, 1957, fue traducida al español como *El increíble hombre menguante*. Mi ensayo conectaba el estado de permanente incertidumbre que vivía el protagonista Scott, que no deja de encoger con la vulnerabilidad, apoyándome en la noción de vulnerabilidad de Judith Butler, como un “estar expuesto” a lo impredecible y al otro, así como con no tener un control sobre lo que va a suceder o sobre el modo en que algo nos va a afectar. Véase Judith Butler, *Cuerpos aliados y lucha política*, Paidós, Barcelona, 2017.

304 En *Downsizing*, el encogimiento deja de ser entendido como una patología que precariza la vida de su protagonista, sino todo lo contrario: como un modo de acceder a una mejor vida. El encogimiento en esta sociedad del valor es mercantilizado y ofrecido desde clínicas privadas como una salida atractiva para una clase media cada vez más ahogada por las deudas y la incertidumbre. Este caso y el anterior eran analizados dentro de una sección titulada “Cuerpos que encogen de tamaño”.

305 Proponíamos esta película para traer al frente la actitud de estos trabajadorxs creativos flexibles que trabajan siempre de cara a un *deadline*.

### 2.5.1. Encogimiento del tiempo propio.

Una de las escenas de *Tiempos Modernos* muestra al operario de la fábrica interpretado por Chaplin siendo alimentado durante una máquina. Se trata de una máquina de comer construida con el propósito de alimentar de un modo rápido y automático a los trabajadores para no perder tiempo. La escena muestra a Chaplin sentado en una silla con la cabeza y las manos inmovilizadas. La máquina empieza entonces a mover una serie de brazos mecánicos que acercan los alimentos a la boca y que la limpia después de comer. La única libertad de movimientos posible para el trabajador se reduce a abrir la boca, masticar o digerir. Ni siquiera una acción tan íntima como la de comer escapa a la obsesión taylorista por gestionar el cuerpo del trabajador en el espacio de trabajo y reducir los tiempos inútiles. Como escribe Simone Weil, refiriéndose a esa misma escena: “la máquina de comer es el símbolo más gracioso y más auténtico de la situación de los obreros en la fábrica”<sup>306</sup>.



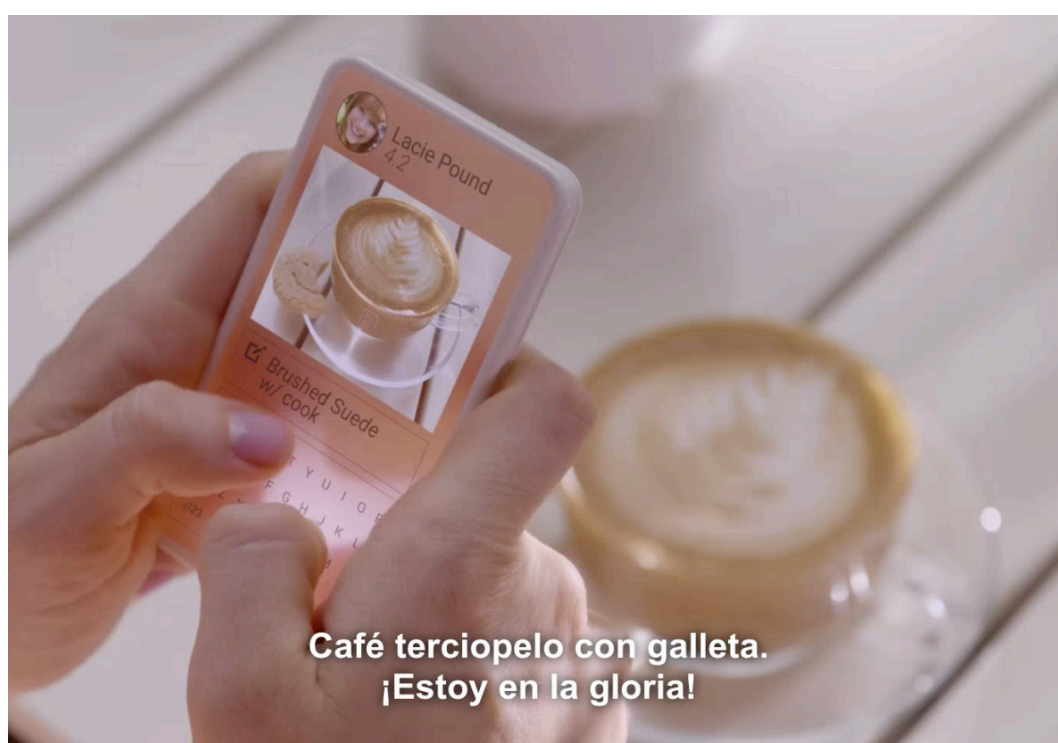
Contrasta la imagen de la mencionada escena con la imagen de los descansos de Lacie, la protagonista del capítulo *Nosedive*. Allí, la protago-

---

306 Simone Weil, *La Condición Obrera*, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2010, 128.



nista parece disponer de todo el tiempo del mundo para tomar un café o para comer. La agresividad de la máquina, que forzaba al obrero a comer apresuradamente, ha desaparecido y se ha vuelto mucho más amable y pequeña, hasta caber en la palma de la mano o en el bolsillo. Ahora es la propia trabajadora la que decide ocupar su tiempo de descanso trabajando en las redes: subiendo una instantánea del café que está tomando con el propósito gustar en la red o valorando los comentarios y fotos de otras usuarias. Sin que nadie la obligue, Lacie va transformando su tiempo de descanso en tiempo de trabajo, abducida por las redes sociales.



Café terciopelo con galleta.  
¡Estoy en la gloria!

Pascal Gielen piensa que el capitalismo ha provocado una situación de “histeria global” que obliga a la trabajadora posfordista a estar siempre conectada, por miedo a ser excluida<sup>307</sup>. Ese miedo obliga a lxs protagonistas de *Nosedive* a no quitar los ojos y los dedos de la máquina, ni siquiera durante los descansos. El efecto de esta nueva forma de control es una contracción del tiempo propio, algo que estos personajes comparten con lxs trabajadorxs creativxs precarixs. Siguiendo a Guy Standing, la mente precaria se caracteriza tanto por una falta de control sobre su

---

307 Pascal Gielen, *Creatividad y otros fundamentalismos*, Brumaria, Madrid, 2014, 200.

tiempo como por una “contracción” del tiempo privado<sup>308</sup>. Aunque Lacie dista bastante de ser una trabajadora precaria, sabe perfectamente que su vida puede precarizarse en cualquier momento si descuida la actividad en las redes. El encogimiento del tiempo propio es, en esta sociedad de prosumidores, el precio que hay que pagar para no caer en picado. Aunque *Nosedive* es una serie de ciencia ficción, algo de esto acontece hoy a nuestro alrededor. El tiempo propio de muchxs trabajadorxs, creativxs, precarixs o artistas, encoge, al verse obligadxs a convertirse en *networkers*, como ha explicado recientemente Pascal Gielen:

El artista ya no puede situarse fuera o por encima del mundo. A muchos artistas contemporáneos, debido a que siguen considerando la creación como un gesto para “mantenerse erguidos”, por encima de las cosas de todos los días, se les despiden sumariamente del mundo plano contemporáneo. El trabajador creativo de hoy en día no es tanto un artista del trapecio como un *networker* (social)<sup>309</sup>.

Gielen denuncia también que el “tiempo de (auto)reflexión está encogiéndose”. En este sentido, pensamos que tanto el encogimiento del tiempo propio como el encogimiento del tiempo de (auto)reflexión, pueden ser entendidos como un síntoma más del proceso de precarización. Empezábamos este capítulo hablando de la película *In Time* (2011) para pensar sobre la economía biopolítica del tiempo. Las palabras de Gielen nos han hecho recordar que la película empezaba precisamente así: “No tengo tiempo. No tengo tiempo para pensar como sucedió. Esto es lo que hay.” Su precariedad se encuentra directamente relacionada con el encogimiento tanto del tiempo de (auto)reflexión como del tiempo propio, que además coincide con el tiempo que les queda de vida. No hay tiempo para pararse a pensar, porque la amenaza de un tiempo de vida escaso, siempre menguante, les obliga a trabajar para conseguir más tiempo. Pararse a pensar puede significar la muerte. Pero cuando el protagonista recibe una cantidad millonaria de tiempo se cumple una cuestión que Isabell Lorey desarrolla en su artículo “Precarisation, indebtedness, giving time”:

Dar tiempo sin nada a cambio, sin deuda, significa dar tiempo como regalo, hacer del tiempo un presente, hacerlo presente. El tiempo se vuelve presente y como presente se expande. Dar

---

308 Guy Standing, *El precariado*, op.cit., 280.

309 Pascal Gielen, *Creatividad y otros fundamentalismos*, op.cit., 33.

tiempo significa expandir el presente<sup>310</sup>.

Dar tiempo se traduce en este caso, no solamente en permitir que el horizonte temporal (de vida) de otra persona se expanda, sino que se ofrece la posibilidad de cambiar radicalmente de posición dentro de esta economía biopolítica del tiempo.

---

310 Isabell Lorey, "Precarisation, indebtedness, giving time", en *Frame. Journal of Literary Studies*, núm. 30.2, diciembre, 2017.

## 2.6. El empleo del tiempo.

### 2.6.1. Un trabajo feliz.



*Pontoffel Pock ¿Where Are You?* (1980) es una película de dibujos animados del guionista americano Dr. Seuss<sup>311</sup>. La primera escena muestra una fábrica de pepinillos en lo alto de una colina, mientras escuchamos una voz que canta una canción en inglés, que viene a decir en español: “Siempre he querido tener un buen empleo feliz. Y por eso vine a este lugar. Con los dedos excitados dentro de los zapatos y con una gran sonrisa llena de esperanza en el rostro”. Así de entusiasmado, Pontoffel Pock llega a la fábrica, dispuesto a dar lo mejor de sí y a encontrar un buen empleo feliz. Allí un supervisor le cuenta que lo único que debe hacer es tirar de un brazo metálico, el *pullum*, y apretar una palanca, el *pushum*. La tarea no puede parecer más fácil: tirar y empujar, tirar y empujar. El resto de trabajadores y trabajadoras de la fábrica accionan las palancas al mismo tiempo, cantando al unísono y con entusiasmo. Sin embargo, nada más

---

311 La película de Dr. Seuss se estrenaba en televisión en la ABC el 2 de mayo de 1980.

empezar, Pontoffel Pock confunde el *pushum* con el *pullum* y el *pullum* con el *pushum*, provocando el colapso, primero de su máquina, y a continuación, de toda la cadena de montaje. Pontoffel abandona la fábrica, tras ser expulsado, y vuelve a su casa destartada, deseando que ojalá pudiese escapar de todo. Aparece entonces un pequeño representante de las hadas anunciando que su deseo ha sido escuchado y concedido. Tres hombrecillos con casquetes voladores bajan del cielo cargando un piano mágico, que hará que el protagonista pueda escapar hacia otros lugares. Tocar seis notas bastan para que el piano se abra, mostrando un panel con decenas de botones que harán que Pontoffel salga, una y otra vez, disparado hacia lugares remotos. Sus viajes se van enlazando, pero Pontoffel no logra encajar en ninguno de esos lugares y acaba, siempre, metiéndose en líos. Cuando está a punto de ser castigado por su torpeza, Pontoffel suplica una última oportunidad a las hadas y sale disparado hacia el Medio Oriente, donde se enamora de Meefa Feefa, una joven que desea escapar de su empleo como bailarina del rey. Pontoffel se dispone a huir con la bailarina, gracias a su piano mágico, pero ella resbala, mientras Pontoffel se aleja hacia el Polo Norte sin saber cómo volver. Finalmente, logra reecontrarse con ella, pero su piano queda completamente destruido en el intento. Es ella, entonces, la que desea “escapar de todo” y su deseo le es concedido: un nuevo piano aparece para que puedan escapar juntos. Meefa Feefa y Pontoffel Pock vuelven juntos a la fábrica de pepinillos, donde se les ofrece una nueva oportunidad para trabajar para siempre en la fábrica. Así termina la historia.

Llama la atención cómo la película inicia su recorrido mostrando el trabajo en la fábrica como un lugar en el que los operarios son felices. Dentro de la fábrica, todos los trabajadores y trabajadoras cantan y bailan al unísono. Cada obrero forma parte de una coreografía global. Pontoffel aparece en la fábrica como el torpe, el anormal, el inepto, y es expulsado del único lugar en el que podría ser feliz. Pontoffel escapa con su piano, buscando algún lugar en el que poder ser feliz, pero no lo consigue, porque no encuentra la sintonía. El mundo se ofrece como un lugar lleno de peligros e incertidumbres, mientras que la fábrica, a la que acaba volviendo, es un lugar seguro y estable en el que Pontoffel puede hallar la felicidad. La película de Pontoffel plantea una narrativa que ha estructurado la vida de la mayoría de trabajadores a lo largo de la historia del capitalismo: el empleo fijo o a largo plazo proporciona la

estabilidad y la seguridad que los empleados necesitan. En las próximas páginas, proponemos tres casos de películas donde la vida de los protagonistas gira en torno a la idea del empleo a largo plazo. Y sin embargo, como veremos, el empleo adquiere para cada uno de ellos diferentes matices afectivos.

### 2.6.2 Un empleo para toda la vida.

*El empleo* (1961) es una película de Ermanni Olmi que relata la historia de un joven italiano que busca un empleo para toda la vida en Milán. La película empieza con la escena de una cocina humilde de un pueblo de Lombardía, donde se visibiliza esa cadena de montaje paralela, donde la mujer cuida de los trabajadores que irán siendo integrados en el ciclo de la producción. La madre prepara las cosas del padre (trabajador presente), mientras cuida de que su hijo pequeño (trabajador futuro) realice los deberes escolares, al tiempo que procura que su hijo mayor (trabajador inminente), pueda descansar. La cocina es el espacio doméstico de cuidado, reparación y preparación, donde tiene lugar un constante cruce de cuerpos, y de tiempos. La vida se presenta aquí como una experiencia temporal orquestada, tan lineal como cíclica, con tres momentos diferenciados: la escuela, la prueba de aptitud y el empleo. El examen de Domenico se presenta como un momento crucial, en la vida de Domenico, que puede proporcionar acceso a un empleo vitalicio. El empleo fijo parece ser la fantasía familiar que Domenico debe realizar, y que es aceptada por el adolescente sin rechistar.

La película transcurre, en realidad, en ese lapso temporal, en ese tránsito que se inicia cuando Domenico sale de su casa, como aspirante, y que termina en el preciso instante en que Domenico empieza a trabajar como empleado fijo. Ermanni Olmi dilata ese momento crucial en la vida del protagonista, y nos muestra toda su textura afectiva. El protagonista es un joven inseguro, callado, que avanza hacia un futuro incierto. La holgura de la gabardina y el traje, que su madre le ha comprado para la ocasión, hacen aflorar la sensación de que se trata solamente de un niño al que se le está poniendo un traje de hombre excesivamente grande, pero que irá llenando con el tiempo. Domenico pasa las pruebas satisfactoriamente, pero tendrá que esperar a que quede un puesto vacante en la



empresa<sup>312</sup>. Mientras tanto, ocupa un puesto temporal como mensajero, junto a otro empleado más veterano. La oportunidad no tarda mucho en llegar, cuando uno de los burócratas fallece. La escena final de la película nos muestra este momento de reajuste espacio-temporal, donde un peón es intercambiado por otro, como en una partida de ajedrez.



Los burócratas trabajan en una sala, repleta de escritorios, alineados en cuatro filas y dos columnas. Domenico es invitado a ocupar ese puesto que ha quedado libre: un puesto situado en primera fila, cerca de la única pared donde hay ventanas. Pero entonces se produce un conflicto entre los trabajadores: el trabajador de la última fila reclama a su superior el derecho, por antigüedad, a pasar a ocupar la primera fila, mucho mejor iluminada que su puesto actual, donde la luz escasea, la vista se fatiga y donde es preciso utilizar una lámpara de escasa potencia para realizar su tarea, que consiste en leer, copia y escribir. El jefe solicita a Domenico que intercambie su posición con el empleado más antiguo, pero en cuanto su escritorio queda libre, otros dos empleados avanzan hacia delante en la fila, ocupando las dos primeras filas. En pocos se-

---

312 El joven deberá pasar varios exámenes, así como unas pruebas psicotécnicas “diseñados específicamente para revelar sus cualidades profesionales” o una entrevista personal que se encarga de identificar su orientación sexual o sus hábitos de consumo de drogas.

gundos, tanto Domenico como el empleado más antiguo de la oficina quedan relegados a las dos últimas filas. Los empleados, que parecían ajenos a la discusión, demuestran una actitud hipervigilante, se mueven con rapidez y decisión, movidos por el deseo de mejorar su situación.

En la película de Olmi, los trabajadores son piezas reemplazables dentro de una máquina que no deja de funcionar. La muerte de un trabajador acciona un instinto voraz de supervivencia: avanzar una fila hacia adelante es una oportunidad de cambio y de mejora que ocurren pocas veces en la vida de un empleado allí. El movimiento lineal hacia adelante subraya el sentido lineal del tiempo que organiza toda la película. Domenico, el empleado más joven, es devuelto al sitio que le corresponde: la última fila. La escena final de la película seála el cierre de un impás. Sentado en la última fila, junto a la lámpara, Domenico escucha el ruido de una máquina que gira de un modo mecánico y regular. Al levantar la vista hacia la máquina parece intuir que a partir de ese momento la mayor parte de su vida transcurrirá entre esas cuatro paredes.

*El empleo* da a entender que la vida profesional de Domenico se desarrollará de un modo lineal. Probablemente se sentará durante años en el mismo escritorio, hasta que le resulte necesario usar gafas, hasta que otro trabajador más fatigado y más viejo deje un puesto libre que les permita cambiar de posición. Olmi muestra en la película cómo el empleado fallecido ha trabajado y se ha consumido hasta la extenuación. El empleo a largo plazo es presentado como una situación terrible, como un *cul de sac* sin escapatoria. La fantasía familiar del empleo para toda la vida bloquea cualquier posibilidad de florecimiento para el adolescente, que ha avanzado un puesto hacia delante en esta fase de la cadena de montaje, donde las vidas de los trabajadores se insertan, uno tras otro, hasta que llega el momento de su jubilación.

### 2.6.3. Bifurcaciones.

*La Fiebre del Sábado Noche*<sup>313</sup> (1977) presentaba otro joven de familia italiana que vive y trabaja en una tienda de pinturas de Brooklyn. Si en *El empleo* la vida del joven oscilaba entre la familia y el empleo, en la película de John Badham ha aparecido otro espacio más: la pista de baile. La discoteca parece ser el único lugar donde Manero se crece y brilla, donde se libera de las restricciones. Manero aparece un día en la tienda de pinturas y pide un adelanto a su jefe para comprarse una camisa para ir a la discoteca. Ante el consejo de su jefe, que le anima a ahorrar para el futuro, Manero responde: “Oh, fuck the future. The future is tonight”<sup>314</sup>.



En esta expresión se perfila ya una actitud desafiante y desobediente, compartida por muchos de los trabajadores creativos de hoy, que prefieren una práctica creativa a un empleo rutinario y alienante, como ha analizado recientemente Remedios Zafra<sup>315</sup>. Para Franco “Bifo” Berardi,

---

313 Gloria Durán, profesora asociada del Departamento de Historia del Arte de esta Facultad, me recomendó la película de John Travolta, *La Fiebre del Sábado Noche*, diciéndome que ahí es donde empezaba todo. No dejó de hacerme gracia que la película hubiese sido realizada justamente en el 1977, el mismo año en que yo nací, y el mismo año en que, siguiendo a Berardi, empieza el fin del mundo. Animada por esta serie de casualidades, volví a ver esta película y rebusqué en los textos de Franco “Bifo” Berardi. Agradezco a Gloria esta y otras recomendaciones, así como el citado libro de Thomas Frank.

314 (Oh, que jodan al futuro. El futuro es esta noche).

315 Esta es una cuestión que Remedios Zafra analiza en su último libro de ensayo. Véase Remedios Zafra, *El entusiasmo*, Anagrama, Barcelona, 2018.

1977 es el año de una “bifurcación”<sup>316</sup> entre dos mundos que parecían incompatibles, el industrial y el postindustrial, que acabarán suministrando fuerza de trabajo creativo al capitalismo posfordista<sup>317</sup>. Tony Manero parece atrapado entre esos dos mundos y se debate entre un empleo para toda la vida en una pequeña tienda de pinturas de Brooklyn y el deseo de ser algo más en la pista de baile. El empleo para toda la vida sigue siendo la fantasía familiar, pero el protagonista empieza a necesitar otros espacios en los que moverse de otra forma y en los que establecer otro tipo de relaciones. Si Domenico avanzaba hacia adelante sin posibilidad de cuestionar su propio destino, Manero oscila entre la aceptación del camino que parece asignado para él y el instinto, que le anima a cruzar el puente para hacer su propio camino<sup>318</sup>.




---

316 De este año, Berardi ha escrito: “El año 1977 marcó un antes y un después: de la era de la evolución humana, el mundo se desplazó a la era de la in-evolución o de la in-civilización. Lo que se había construido mediante el trabajo y la solidaridad social empezó a ser disuelto por la depredación de un súbito proceso de desrealización. El legado material de la conflictiva alianza moderna entre la burguesía industrial y los trabajadores y las trabajadoras industriales, sus acuerdos sobre la educación pública, la sanidad, el transporte y las prestaciones sociales del welfare- se sacrificó por el dogma religioso de un dios llamado “los mercados”. Berardi ha desarrollado esta cuestión en Franco “Bifo” Berardi, “El año en el que el futuro se acabó”, en *La Generación Post-alfa*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2010, 35-37.

317 El 1977 fue también el año, como apunta Berardi, en que los Sex Pistols gritaban “No future”, en contestación al jubileo de la Reina de Inglaterra y el mismo año en que Steve Wozniak y Steve Jobs trabajaban en un garaje de Silicon Valley, creando la interfaz “user friendly”. *Ibid.*, 37.

318 En otra parte Berardi escribe: “Hay una continuidad objetiva, aunque no siempre consciente ni culturalmente explícita, entre rebelión antijerárquica y desregulación económica, entre voluntad de autorrealización personal y florecimiento de la autoempresa infoprodutiva. La autonomía de la sociedad respecto al Estado es un tema fuertemente arraigado en los movimientos antiautoritarios de los años sesenta y setenta y alcanza su máxima expresión precisamente cuando, en 1977, el movimiento antiautoritario rompe abiertamente sus lazos con el movimiento obrero del siglo XX y se distancia de la concepción estatista del movimiento socialista y comunista”. En Franco “Bifo” Berardi, *La fábrica de la infelicidad*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2003, 54.



A lo largo de la película, el protagonista se detiene con frecuencia ante el puente de Brooklyn, repasa sus formas, sus líneas, pasa tiempo contemplándolo, pero sin llegar a cruzarlo. El puente de Brooklyn aparece como una estructura industrial que señala la posibilidad de evasión. La fijación por el puente esconde el deseo de atravesarlo, de escurrirse por él para salir del barrio, de la casa familia, para romper el sentido lineal de la vida programada, para no acabar siendo otro Domenico más. Cuando uno de sus amigos muere al caer del puente, y un policía pregunta si creen que ha podido tratarse de suicidio, Manero responde: “La única forma de matarte es no matándote”. En 1973, el artista taiwanés Tehching Hsieh saltaba también al vacío. Su obra *Jump Piece* (1973) registra el salto que el artista realizó desde la ventana de un segundo piso, rompiéndose ambos tobillos. Para el artista este salto estaba muy conectado con el salto que había tenido que hacer al llegar a los Estados Unidos como inmigrante ilegal<sup>319</sup>.



---

319 El artista ha dicho de este salto: “Quizás pensé que era Yves Klein y que podría volar como él”. Pero más tarde reconoce en este salto una conexión con su historia personal que le llevó a desear salir de su país natal para emigrar ilegalmente a Nueva York: “De algún modo, la ventana es la posibilidad trágica -puedes saltar hacia tu futuro. Ese tipo de acción es más como una dirección. Es esa misma forma de pensar la que me llevó a Nueva York”. Conversación entre Marina Abramovic y Tehching Hsieh, noviembre de 2017 (consultada el 30 de agosto de 2018): <https://www.interviewmagazine.com/art/performance-artist-tehching-hsieh-talks-taking-risks-marina-abramovic>

Cruzar el puente de Brooklyn supone, en cierto modo, saltar al vacío. La vida que transcurre entre la casa, la tienda y la discoteca, y vuelta a empezar, no parecen ser suficientes para un joven con más aspiraciones. En su cuarto, los posters de Al Pacino y de Bruce Lee, señalan casos de inmigrantes de éxito, que parecen mantener vivo ese deseo de ser algo más, de hacer algo más con su vida que pasarse veinte años despachando en una tienda de pinturas de Brooklyn. Cruzar el puente, trasladarse a Manhattan, permite dejar atrás las jerarquías de la familia y la burocracia, implica un salto hacia un futuro imprevisible. Lo que la película deja en suspenso es si Tony Manero se romperá los tobillos, después de dar el salto, o llegará a ser un italoamericano de éxito, o con qué estructuras coercitivas tendrá que lidiar.

En *La Corrosión del Carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*, Richard Sennet aborda, desde los testimonios de otro hombre italoamericano y su hijo, las transformaciones que se han producido en el trabajo desde los años setenta, poniendo en el centro los diferentes modos en que estos dos trabajadores experimentan el paso del tiempo. En los veinte años que Enrico, el padre, trabaja como portero de un edificio, su hijo Rico, ha trabajado como asesor tecnológico, como consultor financiero y ha cambiado con frecuencia de lugar de residencia. Si para Enrico la experiencia de su vida transcurre aún de forma lineal<sup>320</sup>, regida por el “largo plazo”, la vida de su hijo se rige por un “nada a largo plazo”<sup>321</sup>.

Rico cruza sin titubear los puentes que sean necesarios para ir a la universidad o para ascender socialmente, con tal de alejarse de la rutina del empleo a largo plazo, porque ya no desea ser un “esclavo del tiempo” como su padre. Los estudios le han preparado, diciéndolo con Sennet, para “mudarse y cambiar de trabajo con frecuencia”. Rico es producto de otro modo de manejar el tiempo, y ha incorporado ya la flexibilidad como algo natural: a Rico le costaría imaginar una vida sin cambios de

---

320 “Enrico diseñó para sí mismo un relato perfectamente claro en el que la experiencia se acumulaba desde el punto de vista material y psíquico; su vida, por tanto, tenía sentido en cuanto narración lineal. Aunque un esnob evitaría a Enrico por aburrido, él experimentaba los años como una historia dramática que avanzaba reparación tras reparación, pago de intereses tras pago de intereses. El portero sentía que se convertía en el autor de su vida y, aunque ocupaba los últimos peldaños de la escala social, ese relato le proporcionaba una sensación de respeto de su propia persona”. Véase Richard Sennet, *La Corrosión del Carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*, Barcelona, Anagrama, 2000, 14.

321 *Ibid.*, 29.



trabajo o de residencia. Cualquier cosa le parecería mejor que tener un empleo para toda la vida. El estatismo y la inmovilidad de otros tiempos se ha transformado en movilidad, flexibilidad y capacidad de adaptación. Rico es ya una personalidad flexible.

#### 2.6.4. Un empleo, por favor!

*Rosetta* (1999) es una película de los hermanos Dardennes, donde el empleo es entendido de forma muy diferente. La primera escena muestra el momento en que la joven Rosetta es despedida de una fábrica. La joven se niega a aceptar el despido y pregunta: “Si trabajo bien, ¿por qué me echa?”. Y su jefe responde: “Ha acabado su periodo de prueba”.



A continuación, Rosetta ataca a su jefe y empieza a darle una serie de puñetazos, hasta que otra compañera trata de detenerla, momento en que echa a correr a través de la fábrica para acabar encerrándose en un cuarto, hasta que es echada a la calle por el personal de seguridad. Rosetta vuelve a casa: cruza la carretera, atraviesa un descampado y llega hasta la caravana del camping, donde vive con su madre, que es alcohólica, y que paga los servicios del camping a cambio de sexo. En una situación tan precaria como incierta, Rosetta necesita crear una es-

estructura sobre la que poder mantener el equilibrio. Rosetta quiere ser normal, y esa normalidad empieza por conseguir un empleo y una rutina. La protagonista no tiene una familia que le ponga un plato de comida en la mesa: es ella la que debe cuidar de su madre, la que debe conseguir dinero para sobrevivir, la que debe encontrar o crear los puentes necesarios para salir de una situación insostenible. Y sin embargo, su situación fluctúa dependiendo de la flexibilidad del mercado, que absorbe o expulsa a trabajadores en función de la demanda.

Para Laurent Berlant el caso de Rosetta es un caso de “optimismo cruel”<sup>322</sup>. La autora se refiere con este término a la relación que “existe cuando algo que deseas es, de hecho, un obstáculo para tu florecimiento”<sup>323</sup>. Ese “algo” que deseas puede adoptar muchas formas, o dicho de otro modo, puede orientarse hacia diferentes objetos o situaciones: desde una comida, a un tipo de amor deseado, o a una “fantasía de la buena vida”, o simplemente un nuevo hábito que promete cambiar tu vida a mejor. Podemos decir, siguiendo a Berlant, que establecemos una relación de optimismo con esas cosas que abren una posibilidad, o la promesa de una mejoría, que se torna cruel en el momento en que ese mismo objeto deseado, hacia el que nos orientamos de un modo activo, bloquea esa posibilidad que nos movilizaba inicialmente. Para Berlant, la “estructura afectiva” de este vínculo optimista que establecemos con ese “algo” implica una fuerte inclinación hacia esa “escena de fantasía” que te permite esperar que esta vez, al acercarte a ese “algo” las cosas irán mejor. En *Cruel Optimism* es la “fantasía de la buena vida” la que aparece como ese “objeto” o “escena” -optimista y cruel- hacia el que se orientan diferentes subjetividades, en situaciones precarias e inestables. Berlant se refiere a esa “fantasía” que, tras la Segunda Guerra Mundial, prometía seguridad, estabilidad, igualdad y bienestar, pero que se encuentra hoy cada vez más raída, y su proyecto se centra en qué ocurre cuando esas expectativas se quiebran, mientras los personajes siguen vinculados a una fantasía cada vez más fantasmática. Berlant propone el caso de Rosetta para pensar sobre esta cuestión. Siguiendo a Berlant, Rosetta es un “ser contingente” que intenta crear un vínculo con alguien

---

322 Laurent Berlant. *Cruel optimism*, Duke University Press, Durham, 2011, 161-190.

323 *Ibid.*, 1.

semi-extraño<sup>324</sup>. Se trata, en el fondo, de la búsqueda de un vínculo afectivo que permita hacer crecer una solidaridad capaz de “producir mayor y mejor tracción en el mundo”. Siguiendo el planteamiento de Berlant, tener un amigo y un trabajo, se convierten, para Rosetta, en una fantasía, algo a lo que agarrarse para no caer. Berlant señala otra escena, en la que Rosetta increpa a su madre cuando planta flores, porque no quiere vivir permanentemente en la caravana de un camping. Como apunta Berlant, las plantas apuntan hacia un futuro en el camping del que Rosetta necesita escapar, y para ello necesita convertirse en una “buena trabajadora”:

los pulsos impersonales del intercambio capitalista tuvieron efectos personalmente, incluso físicamente, devastadores, y ahora, momentáneamente segura, ella se siente optimista hacia la idea de convertirse en lo que llama, con orgullo, una “buena trabajadora”<sup>325</sup>.

El empleo supondría para Rosetta una normalidad que acabaría con su ansiedad, siguiendo a Berlant, aunque se trate en realidad de un optimismo cruel, puesto que para llegar a la “buena vida” se hace preciso para Rosetta quedar atrapada en la rutina de un empleo<sup>326</sup>.

#### 2.6.5. La vida empleada.

Este contexto de incertidumbre, de imposibilidad de mantener un empleo a largo plazo, contrasta con la propuesta de Francesc Abad titulada *Nòmines*. Se trata de una instalación formada por todas las nóminas que el artista ha tenido a lo largo de su vida laboral como profesor en una escuela de arte entre 1973 y 2004<sup>327</sup>.

---

324 Supimos de la película *Rosetta* leyendo a Berlant. Aquí la autora se está refiriendo al único vínculo afectivo que la protagonista establece con un compañero de trabajo con el que coincide unos días, con el que sigue manteniendo relación y que es el vínculo más duradero que Rosetta establece a lo largo de la película.

325 *Ibid.*, 163.

326 *Ibid.*, 164.

327 Puede verse una entrevista del artista, hablando de esta obra en la web, última consulta 22 de febrero de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=oa9ru8u4dCo>



La pieza se estructura en torno a la temporalidad del mes: cada hoja que cuelga en la pared representa un mes trabajado. De esta forma, la vida laboral se extiende en el espacio de la galería hasta ocupar un área descomunal que visibiliza lo presente que se encuentra el empleo en la vida de cualquiera en la sociedad del valor<sup>328</sup>. La instalación subraya algo en lo que han incidido también recientemente Julieta Aranda, Brian Kuan Wood y Anton Vidokle:

Seamos claros sobre algo: es irritante que los artistas más interesantes son perfectamente capaces de funcionar en al menos dos o tres profesiones que son, a diferencia del arte, respetadas por la sociedad en términos de compensación y utilidad general<sup>329</sup>.

En una revista, titulada *Organise!*, publicada en 2010, encontramos un artículo titulado “Casual work. Not nice if you can get it”, que empieza así:

Para mucha gente en los llamados países desarrollados del Oeste, la elección del trabajo parcial es positivo. Pero para millones de otras personas, aquí y en la mayoría del mundo, el trabajo temporal y precario no es solamente su única elección sino una

---

328 El artista entiende que esta área ocupada por las nóminas, de 10 metros de largo por 3 metros de altura, es el espacio económico de toda una vida. Y a lo largo de las hojas podemos detenernos en los detalles: en cuánto ha ido cobrando el artista, cómo se ha ido transformando su salario, o el paso de las nóminas hechas a mano a las nóminas hechas por ordenador.

329 Julieta Aranda, Brian Kuan Wood y Anton Vidokle, e-flux journal, *Are you working too much? Post-fordism, precarity, and the labor of art*, Berlín, Sternberg Press, 2011.

“elección” que lleva a la pobreza, al estrés, a la enfermedad y -a menudo- a la muerte en lugares de trabajo poco seguros<sup>330</sup>.

En un mundo que avanza hacia la intermitencia, la flexibilidad y los trabajos eventuales, la instalación de Francesc Abad adquiere una dimensión monumental.

#### 2.6.6. Los trabajos inútiles.

*La Mano Invisible* es una novela de Isaac Rosa, llevada al cine por David Macián, donde el trabajo se ha convertido en puro espectáculo. Un albañil, un informático, un mecánico, un mozo de almacén, un carnicero, una teleoperadora, una administrativa, una operaria de cadena de montaje y una costurera son contratadas para trabajar durante ocho horas en una nave industrial bajo los focos, ante la mirada de un público que acude a la nave únicamente para cómo trabajan. Rosa dedica un capítulo a cada una de las trabajadoras de la nave: a los que trabajan bajo los focos y a otros tres que trabajan en la sombra –la limpiadora, el camarero y el vigilante de seguridad.



La novela se detiene en los gestos, los movimientos, el ritmo, los cambios de ritmo, así como los dolores o el cansancio que cada uno de esos trabajos particulares provoca. La película invita a mirar cómo trabajan, cómo se mueven y cómo se sienten. Mientras trabajan, los trabajadores

---

330 En *Organise!*, núm. 74, BM Anarfed, Londres, 2010, 5. El artículo no está firmado por un autor. Los artículos publicados esta revista, de la Anarchist Federation, no tienen autor.

piensan. Son pensamientos que llegan, mientras despiezan carne, desmontan o cogen piezas, mientras beben agua entre llamada o llamada, mientras limpian o sirven cafés.



Mientras trabaja, el albañil va teniendo “pensamientos enladrillados”. Así es como llama a esos pensamientos que emergen mientras “pone ladrillos sin pensar en ello”, y “que hacen más llevadera la jornada”. El primer pensamiento enladrillado hace que se pregunte si esos turistas “alguna vez al mirar las paredes de su salón tendrán un recuerdo para los que las levantaron ladrillo a ladrillo, quienes las enlucieron, los que después las pintaron”, pero sabe (seguimos leyendo), que esos pensamientos “enladrillados” pertenecen únicamente a quien pone ladrillos. El paleta reconoce que, al comerse un bocata de fiambre, tampoco él piensa:

en panaderos amasando de madrugada ni en mujeres rellenando tripas de plástico en una fábrica de embutidos, de hecho ni siquiera sabe cómo se hacen esas cosas, cómo se fabrica la camisa que lleva puesta bajo el mono ni si alguien tiene los dedos llenos de pinchazos para que él pueda vestirse<sup>331</sup>.

El carnicero relata cómo los cochinos viven en condiciones deplorables en las granjas, antes de ir al matadero. El trabajo que el carnicero hace en la nave nada tiene que ver con la forma de trabajar en el matadero o “la fábrica”, como él la solía llamar:

la fábrica de carne, era una enorme nave con dos pisos recorridos por raíles y cintas transportadoras, por todas partes había plataformas elevadoras, brazos hidráulicos, cadenas,

---

331 Isaac Rosa, *op.cit.*, 32.



engranajes, luces intermitentes, sirenas marcando los tiempos de producción, chorros de vapor silbantes; los operarios vestían delantal y guantes pero también casco y gafas protectoras, las piezas de carne circulaban solas, suspendidas en raíles, y eran las terneras, los cerdos y las ovejas las que llegaban hasta los trabajadores, que no se movían de su metro cuadrado de puesto y se limitaban a repetir los mismos movimientos diez, veinte, doscientas veces (...) <sup>332</sup>.

Y mientras va cortando la ternera con los distintos cuchillos, añade:

(...) de qué manera somos capaces de pensar por separado esa costilla como si saliese de una fábrica, como si no tuviese origen animal, como si no hubiera sido arrancada de la misma ternera a la que no soportaríamos ver degollada y lanzando patadas al aire mientras se desangra viva <sup>333</sup>.

El mecánico piensa en todo el trabajo humano que hay contenido en cada producto, y piensa que habría que hacer un proceso inverso, que es un modo de deshacer o desandar:

seguir la cadena hacia atrás, entrar por la puerta de salida, por el aparcamiento donde se alineaban miles de coches listos para ser llevados a los concesionarios, entrar y remontar la cadena a contracorriente, o darle a un botón de rebobinado para invertir todo el proceso, lo mismo que tú haces aquí pero a toda velocidad y con cientos operarios cada uno en su estación haciendo una cosa, meter marcha atrás el coche completo, acabado, y que le fuesen quitando en la cadena los asientos, las ruedas, el volante, el salpicadero, los faros, los parachoques y embellecedores, el motor, las lunas, las puertas; que luego los despintasen esos mismos brazos robóticos (...) <sup>334</sup>.

Del mismo modo, podríamos seguir “bajando escalones en la cadena para ir a las naves donde prensan la chapa, y desde ahí retroceder incluso al proveedor de chapa”, para ir desvelando todas esas “otras fábricas en la sombra” que quedan invisibilizadas en la fábrica transparente, como la que el mecánico fue a visitar cuando era un estudiante de FP. Allí quedó deslumbrado por la “perfección con la que funcionaba todo, la exactitud con que los operarios iban colocando las piezas sin que nada se detuviese, todo cronometrado”, como en un ejercicio perfectamente coreografiado. La limpiadora reconoce su invisibilidad, y por eso se ríe

---

332 *Ibid.*, 87.

333 *Ibid.*, 81.

334 *Ibid.*, 199.

cuando le preguntan en la entrevista si le importa que la miren. Sabe que la mayoría de la gente vuelve a casa, al hotel, o a la oficina pensando que las cosas se han limpiado solas, como por arte de magia. Y como apunta la limpiadora:

Compartir el espacio tampoco es una garantía de visibilidad, pues también ha limpiado oficinas en horario diurno y se han encontrado con trabajadores que levantan los pies para que pase la fregona o apartan unas carpetas para la bayeta sin quitar la mirada de la pantalla del ordenador, o que caminan sobre el suelo, en ese momento está fregando<sup>335</sup>.

Aun compartiendo el mismo espacio, la limpiadora es la más invisible de todas las trabajadoras. El título de la novela alude a la conocida frase de Adam Smith, para quien el libre mercado era capaz de autorregularse gracias a una mano invisible. En la novela de Isaac Rosa, hay una mano invisible que les observa, que toma decisiones como acelerar el ritmo de trabajo, descontar dinero de la nómina o despedir a alguien. Pero la mano invisible toma aquí también otro sentido, para hacernos pensar en que siempre hay manos que manufacturan los productos que adquirimos o los baños que utilizamos, aunque no las veamos, aunque se encuentren a miles de kilómetros de distancia o aunque permanezcan en la sombra. En este sentido, si las obras anteriores, como *El Empleo*, *Rosetta* o la instalación de Francesc Abad, nos ayudan a comprender la centralidad del empleo en nuestras vidas, *La Mano Invisible* ayuda a visibilizar lo presente que está en nuestras vidas, no solamente nuestro empleo, sino el empleo de todas las personas que participan en los procesos de producción de los bienes que consumimos.

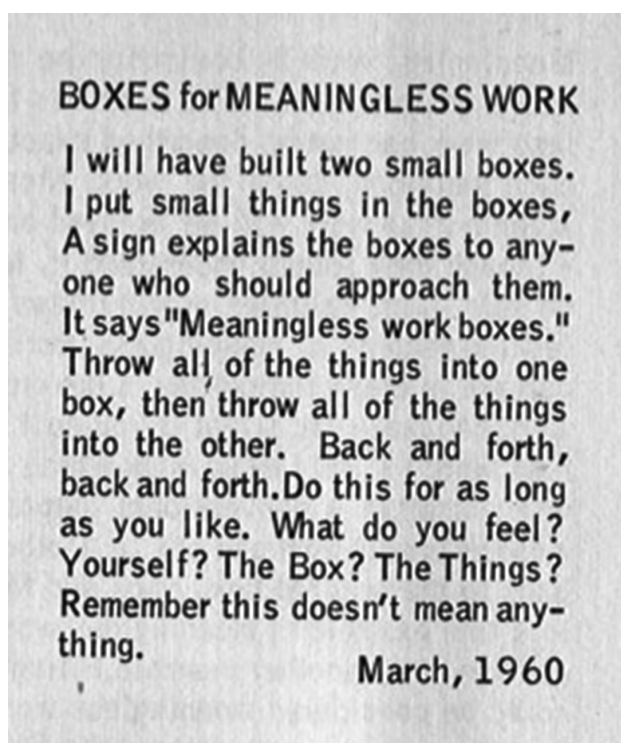
La novela presenta un escenario donde el trabajo empieza a perder el sentido: al acabar de derribar el muro, el albañil carga los ladrillos en una carretilla, despeja y limpia la zona. Y, a continuación, empieza otra vez. Levantará otro muro que tampoco servirá para construir una casa ni un edificio. Y cuando lo termine lo volverá a destruir para poder empezar de nuevo. Como un Sísifo contemporáneo<sup>336</sup>, el albañil, como

---

335 *Ibid.*, 146.

336 En *El mito de Sísifo*, Albert Camus escribe: “Los dioses habían condenado a Sísifo a subir sin cesar una roca hasta la cima de una montaña desde donde la piedra volvía a caer por su propio peso. Habían pensado con algún fundamento que no hay castigo más terrible que el trabajo inútil y sin esperanza”, en: Albert Camus, *El mito de Sísifo*, Madrid, Alianza Editorial, 2012.

el resto de trabajadores, está condenado a realizar la misma tarea una y otra vez. Ahora no se trata de levantar una piedra para dejarla otra vez caer, sino de hacer una encuesta que no servirá para nada, de coser metros interminables de tela, montar y desmontar el mismo coche una y otra vez, hacer copias o poner y tirar los mismos ladrillos o mover una caja de un lado a otro sin sentido. En este sentido, el trabajo que se lleva a cabo en esta fábrica empieza a recordarnos a la pieza conceptual de Walter de Maria titulada *Boxes for Meaningless Work* (1961).



La pieza consistía en unas instrucciones que invitaban a meter cosas pequeñas en cajas, que el artista definía como “cajas de trabajo sin sentido”, una y otra vez, durante el tiempo deseado<sup>337</sup>. Como si siguiera las instrucciones de la obra de Walter de Maria, el mozo de almacén traslada cajas

---

337 Podríamos traducir así las instrucciones: “Habré construido dos pequeñas cajas. Pongo cosas pequeñas en las cajas. Un letrado explica las cajas a cualquiera que se acerque. Dice: “Cajas de trabajo sin sentido”. Tira todas las cosas dentro de una caja, y tira después todas las cosas en la otra. Hacia adelante y hacia atrás. Haz esto tanto tiempo como quieras. ¿Qué sientes? ¿A ti mismo? ¿La caja? ¿Las cosas? Recuerda que esto no significa nada. Marzo, 1960”.

de un lado a otro para volverlas a colocar en su sitio. Y lo mismo le sucede al albañil, a la teleoperadora, al mecánico, al carnicero, a la costurera o al informático. A todos ellos se le niega la posibilidad de ser útil, de prolongar su trabajo más allá de la tarea repetitiva. Los ladrillos ya no sirven para hacer edificios, que puedan albergar hogares u oficinas. Pero cada vez que llega a la última hilada de esa pared inútil, “vuelven los murmullos, los avisos, atentos, que ya termina”. Las mercancías han perdido su valor de uso, puesto que no van a ser utilizadas ni consumidas por nadie. Y en ese sentido, la representación del trabajo y del oficio, se ha convertido en la verdadera mercancía. El trabajo sirve únicamente para alimentar la mirada de un nuevo “turista del trabajo”, una situación que nos hace recordar las palabras de Guy Debord en *La Sociedad del Espectáculo*:

La vida entera de las sociedades en las que imperan las condiciones de producción modernas se anuncia como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo directamente experimentado se ha convertido en una representación<sup>338</sup>.

El albañil gira la vista hacia la oscuridad, sin ver a nadie, aunque sabe que está siendo observado mientras trabaja. El albañil piensa: “me han disfrazado de albañil, para que cuando salga ahí todos digan, mira ahí viene el albañil”. Se ha convertido en un nuevo espécimen que la gente viene a observar con curiosidad. Para el albañil, esos que miran, que murmuran desde la oscuridad, y cuyos móviles emiten algún que otro flash, son “turistas del trabajo”. Y como al saberse observado, camina ya de otra forma, “sin naturalidad”, “calculando sus gestos como si se viera desde fuera”. En una conversación el artista Tino Seghal se pregunta por la relación entre necesidad y empleo en la sociedad actual:

La principal razón por la que la gente está empleada hoy, en mi opinión, ha dejado de ser porque lo que producen es de gran beneficio para la sociedad. El beneficio radica más bien en tener a un montón de gente empleada. Que tengan un ingreso que, por supuesto, pueden volver a consumir, y que deriven estatus de ese empleo. Lo que antes podríamos haber llamado producción, hoy soporta en muchos aspectos las características del consumo. Uno consume su trabajo. El incremento directo en el bienestar que puede ser creado por esa cosa que está siendo producida es mínimo<sup>339</sup>.

---

338 Véase Guy Debord, *La sociedad del Espectáculo*, Pre-Textos, Valencia, 2002, 39

339 Tino Seghal, “In Conversation with Christine Fricke, Petra Schwarz and Bernd Ziesemer”, en *Work*, Friederike Sigler, Whitechapel Gallery, London/ The MIT Press, Cambridge, 2017, 58.

Para Tino Seghal “uno consume su trabajo” porque en la sociedad actual el empleo sigue mucho más necesario que los propios productos que los empleos generan, algo que se irá incrementando a medida que nos vayamos acercando a un mundo cada vez más automatizado.

## 2.7. La lógica de la acumulación.

### 2.7.1. Las tinajas mágicas del capitalismo.

En una de las animaciones de C.A.S.I.T.A (Loreto Alonso, Eduardo Galvagni y Diego del Pozo), titulada *Provecho infinito*, una máquina artificial con un brazo de carne y hueso entra en escena para ir sacando rendimiento económico de todo lo que encuentra a su paso. La mano, algo desproporcionada, en comparación con un cuerpo algo raquítico, sujeta una llave que va abriendo un cerdo, unos girasoles, o cuerpos humanos. Girar sutilmente la llave basta para provocar una explotación que coincide, en este caso, con una explosión económica. Un simple clic basta para transformar cualquier ser vivo en una cantidad incontable de monedas doradas. En otra escena, la máquina ha desaparecido y son los propios seres humanos los que sujetan la llave de su auto-explotación.



Los dibujos de C.A.S.I.T.A (Loreto Alonso, Eduardo Galvagni y Diego del Pozo) traen al frente una lógica capitalista de acumular y de inventar nuevas formas de sacar provecho infinito de todas las formas de vida que nos suena a cuento chino. No a uno cualquiera, sino al cuento chino que Santiago Alba escribe en *Ser o no ser (un cuerpo)* para ayudarnos a comprender mejor esta lógica capitalista:



Wang, un campesino pobre que apenas sí podía alimentar a su familia, encontró un día una gran tinaja vacía y la llevó a su casa. Mientras la limpiaba, el cepillo se le cayó dentro y la tinaja de pronto se llenó de cepillos: cepillos y más cepillos, y por cada uno que sacaba Wang, otro surgía mágicamente de su interior. Durante algunos meses, la familia de Wang vivió de vender cepillos en el mercado y su situación mejoró notablemente. Pero un día, mientras sacaba cepillos de la tinaja, a Wang se le cayó una moneda y entonces la tinaja se llenó de monedas: monedas y más monedas que se reproducían y multiplicaban a medida que Wang las sacaba a manos llenas. La familia Wang se convirtió así en la más rica de la aldea y, tantas eran las monedas que producía la tinaja y tantas las ocupaciones de la familia, que los Wang encargaron al abuelo, ya inservible para los placeres del mundo, la tarea de sacarlas con una pala y acumularlas sin cesar en un rincón, montañas y montañas de oro que aumentaban y se renovaban a un ritmo que ningún despilfarro podía superar. Durante algunos meses más, la familia Wang fue feliz. Pero el abuelo era viejo y débil y un día, inclinándose sobre la tinaja, sufrió un desmayo, cayó en el interior y se murió dentro. Y entonces la tinaja se llenó inmediatamente de abuelos muertos: cadáveres y cadáveres que había que sacar y enterrar sin esperanza de acabar la tarea, infinitos viejitos sin vida que seguían apareciendo en el fondo inagotable de la tinaja. Así, la familia Wang empleó todo su dinero y todo el resto de su vida en enterrar un millón de veces al abuelo muerto<sup>340</sup>.

Este cuento chino, relatado por Santiago Alba Rico, se articula en torno a una lógica de la multiplicación. La velocidad y la indiferenciación<sup>341</sup> son las dos características más importantes en los relatos de multiplicación como éste. La tinaja de Wang es una máquina o una fábrica, que anula las diferencias entre cepillos, monedas y cadáveres. La tinaja es una máquina que sigue la lógica capitalista del capital de “materializar toda la riqueza por igual -trigo, zapatos, cuadros y armas- bajo la forma de la mercancía”<sup>342</sup> y de crecer ilimitadamente, en un proceso continuo donde M-D-M se convierte en M-D-M’, siendo M’ un valor más elevado que M<sup>343</sup>. Esta es la única diferencia a la que atiende el capital, y que obliga a aumentar la productividad -producir más cantidad en menos tiempo- o trasladar las fábricas a otros países donde la mano de obra salga más barata. La tinaja de Wang es una fábrica que exige aún un cuerpo que

---

340 Santiago Alba Rico, *Ser o no ser (un cuerpo)*, Seix Barral, Barcelona, 2017, 110.

341 *Ibid*, 124.

342 *Ibid*, 112.

343 *Ibid*, 113. Santiago Alba está citando cuestiones que Marx desarrolla en *El capital*. Véase “El proceso de circulación del capital”, en Karl Marx, *El capital. Crítica de la economía política*. vol. II, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1973, 27.

extraiga manualmente las mercancías, pero en la época del capitalismo financiero, la mercancía se vuelve más misteriosa y opaca, las tinajas producen “billones de dólares centrifugándose a la velocidad de la luz al margen de los cuerpos y los objetos”<sup>344</sup>.

¿Cuántos amigos tienes en Facebook? ¿Cuántos contactos profesionales tienes en LinkedIn? ¿Cuánta gente te sigue en Instagram? ¿Cuántos *likes* has tenido hoy? ¿Y cuántas estrellas? ¿Cuánta gente ha leído tu artículo? ¿Y cuánta gente ha visto lo que has publicado? ¿Cuántas horas de docencia? ¿Cuántos años trabajados? Estas son algunas de las preguntas que delatan la lógica de la acumulación que atraviesa todas las esferas de la vida contemporánea. Y tenemos malas noticias: el tiempo no escapa tampoco a esta lógica. Convertir todos nuestros excedentes de tiempo, o nuestros tiempos propios, en un tiempo que reporte beneficios más o menos indirectos es una de las estrategias de un sistema que no está dispuesto a remunerar todo el trabajo que hacemos, ni todo el tiempo propio que empleamos en mantener nuestros trabajos. Para Christian Fuchs, las redes sociales no dejan de ser una expresión de la transformación de los regímenes temporales de la sociedad capitalista<sup>345</sup>. Para Fuchs, la lógica de la acumulación que rige el capitalismo, y que busca, como ya advirtió Marx, generar siempre plusvalía, no se limita a la esfera de la economía, sino que se expande a todas las esferas de la sociedad<sup>346</sup>. Siguiendo a Fuchs, esa misma lógica de la acumulación se torna también en acumulación de poder y de cultura, mientras que muchas de las transformaciones recientes que advertimos, como la borradura del límite entre el trabajo y tiempo de ocio, entre producción y consumo, el marketing personalizado, o la aceleración de la producción y el consumo, los créditos o las inversiones, son síntomas de que los regímenes temporales están cambiando<sup>347</sup>. También Emilio Santiago Muiño ha señalado la acumulación de capital como “la fuente social y material del poder” que obliga a las economías a ser competitivas y a adaptarse a los procesos de acumu-

---

344 Santiago Alba Rico, *op.cit.*, 113.

345 Christian Fuchs, “Digital presumption labour on social media in the context of the capitalist regime of time”, *Time & Society*, 23, núm. 1, marzo, 2014, 97-123.

346 *Ibid.*

347 *Ibid.*

lación del capital que se imponen en un mercado global ingobernable<sup>348</sup>. Avanzar hacia sociedades ecosocialmente sostenibles pasaría, siguiendo a Santiago Muíño, por una transformación de los hábitos de consumo actuales hacia hábitos de consumo colectivos y más responsables<sup>349</sup>.

### 2.7.2. Acumular y optimizar.

La aplicación de Amazon Kindle permite leer libros en formato digital desde diferentes dispositivos, como tabletas digitales, teléfonos o ordenadores portátiles. Esta aplicación permite al usuario resaltar partes del texto. No obstante, como explica el artista Sebastian Schmieg, lo que cada usuario decide resaltar, no es almacenado únicamente en el dispositivo de cada usuario, sino que también es almacenado por Amazon. De esta forma, Amazon puede cuantificar y puede saber qué frases interesan más a sus usuarios a gran escala y el número de veces que ha sido resaltada. Este proceso permite que los libros más resaltados sean ofrecidos por Kindle para que otros usuarios los sigan comprando. La lógica, seguida por Amazon, consiste en que lo “más resaltado” por miles de usuarios hasta ahora continuará interesando a nuevos clientes. Y así, se pone en marcha un ciclo de retroalimentación donde aquello que despierta mayor atención sigue siendo priorizado.

La instalación de los artistas Sebastian Schmieg y Silvio Lorusso, titulada *Networked Optimization* (2013), trae al frente los peligros de esta forma de priorizar lo que vemos y lo que no vemos en la red. Los artistas seleccionaban tres libros de autoayuda muy populares y disponibles en Amazon Kindle, titulados *The Seven Habits of Highly Effective People*, *The 5 Love Languages*, y *How to Win Friends & Influence People*<sup>350</sup>. Su propuesta presentaba una edición impresa de estos libros, en los que se habían borrado todas las letras no resaltadas por los usuarios de Kindle.

---

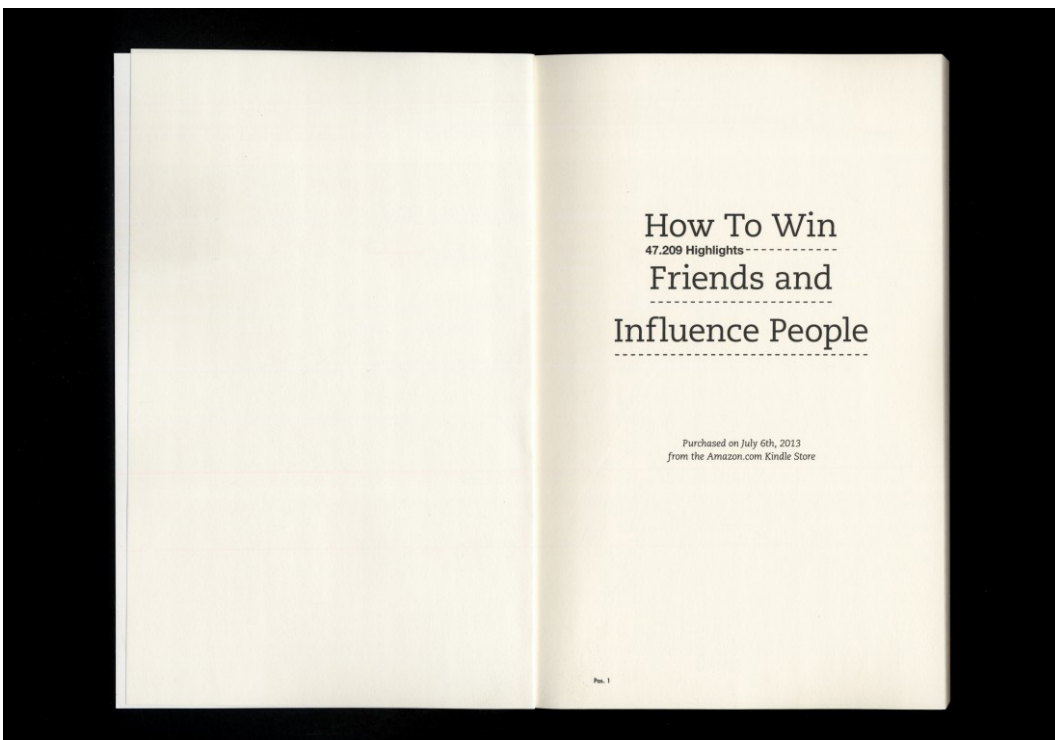
348 En: Emilio Santiago Muíño, *Rutas sin mapas. Horizontes de transición ecosocial*, Los libros de la catarata, Madrid, 2016, 62-63.

349 *Ibid.*, 119.

350 *Los siete hábitos de gente altamente efectiva, Las 5 lenguas del amor y Cómo ganar amigos e influenciar personas.*



El resultado conducía a tres libros, casi vacíos, donde pueden leerse únicamente diez frases. Junto a ellas, una cifra, en letra pequeña, informa sobre la cantidad de veces que ha sido resaltada. En la instalación, los libros aparecían con una portada sin títulos, puesto que éstos no habían sido destacados por lxs usuarixs.



El trabajo se complementó con una performance, en la que un americano leía todas esas frases inconexas en el centro de un escenario. En su presentación en *Festival Transmediale* en Berlín<sup>351</sup>, Schmieg decía, en relación a esta propuesta: ¿Estás resaltando lo que consideras importante o estás resaltando lo que el sistema te lleva a resaltar? O, dicho de otro modo, ¿estás mirando lo que quieres mirar o lo que el sistema potencia que mires? ¿De qué modo nuestro modo de mirar es ya inseparable de unas lógicas que no vemos ni comprendemos, o de qué modo se nos va uniformando?

Matteo Pasquinelli ha tratado los problemas derivados de esta misma lógica algorítmica. El algoritmo *PageRank*, motor de Google, fue inventado por Brin y Page en los años noventa. Se basa en la idea de que cada vez que una persona hace click en un link, está tomando una decisión sobre qué es importante. Cuantas más decisiones (más clics) apunten hacia un sitio web, más importante o significativa será esa web. Y cuantas más decisiones tomamos, más aprende la máquina de nuestra inteligencia. Para Pasquinelli, la valorización que se produce hoy en algoritmos como el de Google o como el de Amazon Kindle hunde sus raíces en el siglo XIX:

Fue en la universidad alemana de fines del siglo XIX que un sistema de clasificación de las publicaciones académicas fue introducido para contar el número y la matriz de las citaciones bibliográficas. Cuanto más numerosas eran las citas, más grande era el valor “académico” de un texto dado (este ejemplo será la fuente de inspiración del algoritmo Page Rank de Google). Como sabemos, cada investigador de la universidad es aún cautivo de este aparato de medida que determina su carrera y su grado de competitividad<sup>352</sup>.

Las lógicas de valorización que atraviesan hoy la Universidad son unas lógicas muy similares a las que sustentan Google o las economías de la atención en internet. *PageRank* es un algoritmo invisible que determina lo que vemos, es decir, lo que encontramos, cada vez que buscamos

---

351 Schmieg participaba en un panel con la artista Erica Scourti en el Festival Transmediale, el 31 de enero de 2015, titulado “Expose and repurpose: opposing self-commodification”, que puede verse en la web (última consulta: 9 de diciembre): <https://transmediale.de/content/expose-and-repurpose-opposing-self-commodification>

352 Matteo Pasquinelli, “Google’s PageRank algorithm: A diagram of cognitive capitalism and the rentier of the common intellect”, en Konrad Becker, Felix Stalder, eds., *Deep Search*, Transaction Publishers, London, 2009.

algo a través de Google. Se podría decir que *PageRank* es la lente desde la que miramos cada vez que buscamos algo en internet desde cualquier dispositivo. Lo que figura en primer lugar o lo que queda excluido es una decisión tomada por algoritmos que exceden a nuestro control, aunque se basa en todas las búsquedas de los millones de usuarios que realizan búsquedas similares. Las búsquedas de millones de usuarios determinan aquello que podemos encontrar en la web. Y en ese momento, esa red ilimitada, que nos permite comunicarnos y acceder a un mundo de posibilidades infinito se encoge hasta parecer un pequeño circuito programado. Los protagonistas de la novela de Belén Gopegui dicen a Google:

Por eso tu supuesta objetividad siempre fue jerárquica, y aunque en la jerarquía puedan abrirse camino algunas flores raras, proliferan las del capital, que es quien más capacidad tiene para generar visitas y enlaces a otros lugares.

Google adquiere entonces una dimensión extremadamente biopolítica, ya que las lentes a través de las que miramos definen lo que vemos y cómo lo vemos.



3

RITMOS

### 3.1. Hacia una ritmática del trabajo.

El ritmo es tiempo y es afecto. Tal vez por eso, nuestra preocupación inicial por el afecto se fue matizando, hasta desvelarse más tarde como un interés por los ritmos. Llevaba ya un tiempo balbuceando<sup>353</sup> con las imágenes cuando comprendí que lo que me llamaba la atención de todas ellas tenía que ver con el ritmo de las corporeidades que allí se enmarcaban. Eran cuerpos afectados por el reloj, la tecnología o por la cadena de montaje. Sus ritmos parecían estar visiblemente afectados. Ahí es donde empezamos a preguntarnos si sería posible ofrecer otro acercamiento a las transformaciones del trabajo en la época neoliberal desde los ritmos, las arritmias o las estereotipias que ponían en juego muchas de las prácticas artísticas seleccionadas.

#### 3.1.1. Un ritmo propio.

El ritmo nos permitía desplazar la atención hacia ese encuentro con la máquina, hacia ese límite difuso donde el cuerpo se ve obligado a renegociar *sus propios ritmos* para ser más eficiente. Decir que el cuerpo tiene sus propios ritmos supone aceptar que hay un ritmo que le pertenece. ¿A qué nos referimos cuando hablamos de *ritmos propios*? En 1951 el artista y compositor americano John Cage entró en la cámara anecoica de la Universidad de Harvard dispuesto a escuchar el silencio. Como su nombre indica, la cámara anecoica es una cámara sin eco. La cámara está perfectamente aislada y revestida por materiales de alta absorción, que anulan cualquier reflexión sonora. No hay allí reverberación sonora posible, del mismo modo que no puede llegar ningún ruido desde el exterior<sup>354</sup>. Y aunque la cámara anecoica parecía el lugar perfecto para poder escuchar el silencio, John Cage experimentó algo muy diferente:

Fue después de llegar a Boston cuando fui a la cámara anecoica de la Universidad de Harvard. Todo el mundo que me conoce, sabe esa historia. La explico continuamente. En cualquier caso, en

---

353 Me refiero a que aún no era capaz de expresar con claridad por qué me interesaban todas aquellas imágenes que parecían *hacer* algo juntas.

354 La cámara anecoica suele estar revestida en su interior por materiales extremadamente absorbentes, como espuma o fibra de vidrio. Las paredes acostumbran a estar recubiertas por piezas piramidales de dicho material para potenciar la absorción del sonido ambiental. Además, la cámara se encuentra aislada de cualquier fuente de ruido externa.

aquella habitación silenciosa, escuché dos sonidos y uno grave. Después le pregunté al ingeniero responsable por qué, siendo la habitación tan silenciosa había escuchado dos sonidos. Me dijo: “Describalos”. Lo hice. Me dijo: “El agudo era el funcionamiento de su sistema nervioso. El grave era la circulación de su sangre”.<sup>355</sup>



Aunque Cage había entrado con la intención de escuchar el silencio, los sonidos que pudo escuchar se correspondían con sus ritmos internos. Un año más tarde, en 1952, Cage componía *4'33"*, una composición musical pensada para que el intérprete permanezca en silencio<sup>356</sup>. En los 4 minutos y 33 segundos que duraba la pieza, los únicos sonidos audibles son los sonidos emitidos por el público: los murmullos, el carraspeo, o los sonidos ambientales del propio auditorio, cobran presencia y redu-

---

355 John Cage, *Escritos al oído*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la región de Murcia, Murcia, 2007, 93.

356 Se trataba de una composición musical muy particular: en la partitura no había ni una sola nota, y aparecía únicamente la palabra “tacet”, a lo largo de los tres movimientos para indicar que el intérprete debe permanecer en silencio durante el tiempo indicado en la partitura, que en este caso coincidía con la duración total de la pieza: cuatro minutos y treinta y tres segundos. David Tudor interpretaba la pieza ese mismo año en un pequeño auditorio cerca de Woodstock (New York), conocido como Maverick Concert Hall. En la performance, el pianista entra en escena vestido de frac, se acerca al piano, saluda, se sienta, prepara la partitura y se pone las gafas. El músico coge un cronómetro, cierra la tapa del piano, activa el crono y suena un pitido que marca el inicio del primer movimiento. Durante treinta segundos, Tudor permanece en silencio sin tocar el piano, sin quitar ojo ni al cronómetro ni a la partitura. Pasados treinta segundos, el pianista pulsa el cronómetro con un gesto enérgico, abre la tapa del piano para marcar el final del movimiento, y deja el cronómetro encima del piano. Los gestos de Tudor sirven para enmarcar, de un modo visible, el silencio.

cen la distancia entre el autor y el espectador. La composición permite señalar algo que Cage aprehendió en aquella cámara anecoica: que el silencio absoluto no existe. Y nos atreveríamos a decir, que lo que Cage está señalando, en realidad, es que estamos hechos de ritmos o dicho de otra forma, que allí donde hay vida hay ritmo. El ritmo está en todas partes: en nuestros latidos, en nuestra respiración, en la circulación de nuestra sangre, en la sístole y la diástole, en el hambre o en las ganas de dormir, en nuestros pasos y en cada pestañeo. Está en los seres vivos que nos rodean, en los ciclos del día y de la noche, en las estrellas y en el vaivén de las mareas.

La experiencia de John Cage en aquella cámara anecoica podría ser entendida, si seguimos a Lefebvre, como un ejercicio de ritmoanálisis<sup>357</sup>. Lefebvre desarrolló un método general para poder analizar cualquier ritmo particular, con la idea de que pudiese ser aplicado a cualquier disciplina y para ello llevó a cabo un ejercicio de clasificación de los ritmos<sup>358</sup>. La primera distinción que hacía Lefebvre se refería a los ritmos que se encuentran de un modo natural en el cuerpo y a los ritmos racionales que se superponen:

Los ritmos racionales, numéricos, cuantitativos y cualitativos se superponen a los ritmos naturales del cuerpo (respiración, el corazón, el hambre y la sed, etc.), aunque no sin cambiarlos.

Lefebvre insistía en que, para poder desenmarañar los ritmos, el ritmoanalista debe primero, igual que lo hizo John Cage<sup>359</sup>, utilizar su cuerpo como “metrónomo”<sup>360</sup>. El ritmoanalista escucha los ensamblajes de ritmos que detecta a su alrededor, cotejando siempre desde sus propios ritmos:

Esponáneamente, cada una de nosotras tiene sus preferencias, referencias, frecuencias; cada persona debe apreciar los ritmos

---

357 Lefebvre propone un método general para analizar los ritmos que pueda ser aplicado a cualquier disciplina. Véase Henri Lefebvre, *Rhythmanalysis*, Continuum, New York, 2004, 18.

358 *Ibid.*, 18.

359 John Cage también escribía acerca de esta cuestión: “Para obtener el valor de un sonido, o un movimiento, mide desde cero. (Presta atención a lo que es, tal como es). En: John Cage, *Silence. Writings and Lectures by John Cage*, Wesleyan University Press, New Hampshire, 1971, 96.

360 “Escucha -y primero a su cuerpo; aprende ritmo de él, para apreciar consecuentemente ritmos externos. Su cuerpo le sirve de metrónomo”. En Henri Lefebvre, *Rhythmanalysis*, *op.cit.*, 19.

refiriéndose a sí misma, al corazón o a la respiración de sí misma pero también a las horas de su trabajo, de su descanso, de su despertar o de su sueño<sup>361</sup>.

El ritmo aparece como tiempo regulado, gobernado por leyes racionales, pero en contacto con lo que es menos racional del ser humano: lo vivido, lo carnal, el cuerpo. Ritmos racionales, numéricos, cuantitativos y cualitativos se imponen a los ritmos naturales del cuerpo (respiración, el corazón, el hambre y la sed, etc), aunque no sin cambiarlos<sup>362</sup>.

La mayoría de las veces, los ritmos del cuerpo se confunden con los ritmos que le van siendo impuestos desde fuera. Si ponemos siempre el despertador a la misma hora, acabaremos despertándonos incluso sin despertador. De un modo similar, el estómago acabará acostumbrándose a las pausas que tenemos para comer. Y en ese sentido, resulta a veces complicado saber hasta qué punto los ritmos de una persona son espontáneos.

Lefebvre distinguía entre polirritmias, euritmias y arritmias. La polirritmia se refiere a una multiplicidad de ritmos, o a la superposición de ritmos que encontramos habitualmente en todas partes. La euritmia es armonía de ritmos. El cuerpo eurítmico está en armonía y equilibrio metastable, y la arritmia es la perturbación de ese estado de equilibrio. Siguiendo a Lefebvre, la arritmia interrumpe la euritmia, y tarde o temprano se transforma en patología. Puesto que el mundo está continuamente formando polirritmias, analizar cualquier ritmo supone, siguiendo a Lefebvre, aislarlo. De este modo, si queremos analizar un determinado movimiento y su ritmo, es preciso aislarlo dentro de una organización de ritmos más global<sup>363</sup>. En este capítulo proponemos un recorrido por imágenes, desde las que nos proponemos pensar ese proceso de sintonía o de falta de sintonía entre el cuerpo y la máquina. En este proceso de recalibración de los ritmos, los seres humanos empiezan a sintonizar con la máquina –empiezan a encajar dentro de un proyecto moderno que fomenta la integración de los cuerpos dentro una máquina eficiente que trabaja sin descanso y que hoy funciona ya a escala planetaria.

---

361 *Ibid.*, 10.

362 *Ibid.*, 9.

363 Lefebvre hacía también otra clasificación de los ritmos: ritmos secretos, públicos, ficcionales, dominantes-dominados. Los ritmos secretos son los ritmos fisiológicos o psicológicos, también lo que se dice o lo que no se dice. Los ritmos públicos o ritmos sociales están relacionados con los calendarios, los horarios, etc. así como los ritmos que uno hace público a través de la expresión: por ejemplo, “estoy cansada”. Los ritmos ficcionales son los ritmos verbales, los gestos, los procesos de aprendizaje. *Ibid.*, 18.

### 3.1.2. ¿Puede el tiempo penetrar en el cuerpo?

Michel Foucault se dio cuenta de que la eficiencia que empezaba a permear las sociedades capitalistas y el tiempo pasaron a anudarse de un modo infinitesimal. La regulación de los ritmos y los movimientos del cuerpo empiezan a permitir, siguiendo a Foucault, fabricar cuerpos más eficientes:

(...) de una pasta informe, de un cuerpo inepto, se ha hecho la máquina que se necesitaba; se han corregido poco a poco las posturas; lentamente, una coacción calculada recorre cada parte de su cuerpo, lo domina pliega el conjunto, lo vuelve perpetuamente disponible, y se prolonga, en silencio, en el automatismo de los hábitos; en suma, se ha “expulsado al campesino” y se le ha dado el “aire de soldado”<sup>364</sup>.

Foucault explica que, al descubrirse su capacidad para ser educado, manipulado, perfeccionado o para ser dócil, el cuerpo gana atención y pasa a ser el blanco de un poder<sup>365</sup> que opera a escala “infinitesimal”<sup>366</sup>: en los gestos, los movimientos o la rapidez. Este control corporal, que corrige las posturas y la relación de las partes, no tiene otro objetivo que convertir el cuerpo en una entidad más eficiente. En esta nueva *disciplina*<sup>367</sup>, Foucault observará principalmente dos cambios:

En primer lugar, la escala del control: no estamos en el caso de tratar el cuerpo, en masa, en líneas generales, como si fuera una unidad indisociable, sino de trabajarlo en sus partes, de ejercer sobre él una coerción débil, de asegurar presas al nivel mismo de la mecánica: movimientos, gestos, actitudes, rapidez; poder infinitesimal sobre el cuerpo activo. A continuación, el objeto del control: no los elementos, o ya no los elementos significantes de la conducta o el lenguaje del cuerpo, sino la economía, la eficacia de los movimientos, su organización interna; la coacción sobre las fuerzas más que sobre los signos; la única ceremonia que importa

---

364 Foucault advierte un cambio entre las ordenanzas del siglo XVII y el siglo XVIII, donde se encuentra ya el programa detallado de cómo debe mover un soldado los pies, estableciendo la duración exacta de los pasos, como en esta ordenanza del 1764: “En cuanto a la duración, la del paso corto y el paso ordinario será de un segundo, durante la cual se harán dos pasos redoblados; la duración del paso de maniobra será de poco más de un segundo”. Michel Foucault, *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*, Siglo Veintiuno, México, 2014, 157.

365 *Ibid.*, 140.

366 *Ibid.*, 219.

367 “Digamos que la disciplina es el procedimiento técnico unitario por el cual la fuerza del cuerpo está con el menor gasto reducida como fuerza “política”, y maximizada como fuerza útil”. *Ibid.*, 224.



realmente es la del ejercicio. La modalidad, en fin: implica una coerción ininterrumpida, constante, que vela sobre los procesos de la actividad más que sobre su resultado y se ejerce según una codificación que reticula con la mayor aproximación el tiempo, el espacio y los movimientos<sup>368</sup>.

En este pasaje Foucault resalta el papel que la economía del tiempo empieza a ocupar en esta nueva versión disciplinaria que ejerce una “coerción ininterrumpida”. Como explica Foucault, la disciplina pasa a querer extraer instantes disponibles:

En cuanto a la disciplina, procura una economía positiva; plantea el principio de una utilización teóricamente creciente siempre del tiempo: agotamiento más que empleo; se trata de extraer, del tiempo, cada vez más instantes disponibles y, de cada instante, cada vez más fuerzas útiles. Lo cual significa que hay que tratar de intensificar el uso del menor instante, como si el tiempo, en su mismo fraccionamiento, fuera inagotable; o como si, al menos, por una disposición interna cada vez más detallada, pudiera tenderse hacia un punto ideal en el que el máximo de rapidez va a unirse con el máximo de eficacia<sup>369</sup>.

La capitalización del tiempo, que se encuentra en el núcleo de las sociedades capitalistas, motoriza esta necesidad de hacer cuerpos más eficientes y de encontrar mecanismos de control, de los gestos, los ritmos o los movimientos mínimos, para conseguir, como puntualiza Foucault, fuerzas más útiles en menos tiempo. A la disciplina temporal externa que empezó a aplicarse en los monasterios, y que saltó posteriormente a los talleres, a las escuelas o a las fábricas<sup>370</sup>, se suma ahora una disciplina que descubre la posibilidad de penetrar en el cuerpo, transformarlo, reticularlo y amarrarlo al aparato de producción mediante un proceso de coerción mucho más sutil:

El poder viene a deslizarse por toda la superficie de contacto entre el cuerpo y el objeto que manipula, los amarra entre sí. Constituye un complejo cuerpo-arma, cuerpo-instrumento, cuerpo-máquina. Se está lo más lejos posible de aquellas formas de sujeción que sólo pedían al cuerpo signos o productos, formas de expresión o el resultado del trabajo. (...) Y así aparece este carácter del poder disciplinario (...) de vínculo coercitivo con el

---

368 *Ibid*, 141.

369 *Ibid*, 179.

370 “El empleo del tiempo es una vieja herencia. Las comunidades monásticas habían sin duda sugerido su modelo estricto. Rápidamente se difundió. Sus tres grandes procedimientos —establecer ritmos, obligar a ocupaciones determinadas, regular los ciclos de repetición— coincidieron muy pronto en los colegios, los talleres y los hospitales”. *Ibid.*, 153.

aparato de producción<sup>371</sup>.

Ya no se trata únicamente de imponer un ritmo colectivo, sino de que el tiempo del poder penetre en el cuerpo, como describe el filósofo en este pasaje:

Se ha pasado de una forma de conminación que medía o ritmaba los gestos a una trama que los coacciona y los sostiene a lo largo de todo su encadenamiento. Se define una especie de esquema anatómico-cronológico del comportamiento. El acto queda descompuesto en sus elementos; la posición del cuerpo, de los miembros, de las articulaciones se halla definida; a cada movimiento le están asignadas una dirección, una amplitud, una duración; su orden de sucesión está prescrito. El tiempo penetra el cuerpo, y con él todos los controles minuciosos del poder<sup>372</sup>.

Continuando con esta misma línea de pensamiento, nos ha interesado la noción de “crononormatividad”, que Elizabeth Freeman ha utilizado recientemente para referirse al modo en que los cuerpos son retemporalizados para ser más eficientes. Según Freeman, la regulación de los tiempos permite que el ser humano se sienta parte de una colectividad, y al mismo tiempo, esta orquestación de tiempos, permite orientar los cuerpos hacia la máxima productividad. En *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*, Freeman escribe:

La crononormatividad es un modo de implantación, una técnica por la cual las fuerzas institucionales vienen a parecer hechos somáticos. El horario, los calendarios, las zonas horarias, incluso los relojes de pulsera inculcan lo que el sociólogo Eviatar Zerubavel llama “ritmos escondidos”, formas de experiencia temporal que parecen naturales para aquellos a quienes privilegia. Manipulaciones del tiempo convierten regímenes históricamente específicos de poder asimétrico en tempos y rutinas corporales aparentemente corrientes, que a su vez organizan el valor y el sentido del tiempo. La llegada del trabajo asalariado, por ejemplo, conllevó una violenta retemporalización de los cuerpos una vez sintonizados con los ritmos estacionales del trabajo agrícola<sup>373</sup>.

En las próximas páginas pondremos los ritmos en el centro, a partir de una serie de materiales, mayoritariamente audiovisuales, que nos acercan a una serie de casos particulares de trabajadorxs que viven o

---

371 *Ibid*, 178.

372 *Ibid*, 156.

373 Elizabeth Freeman, *Time binds: queer temporalities, queer histories*, Duke University Press, Durham, 2010, 3.

trabajan manipulando diferentes máquinas, que marcan tempos muy particulares. Miraremos de cerca ese límite difuso entre el cuerpo y las máquinas, donde los ritmos de uno y otro empiezan a confundirse, así como las estructuras temporales que traman y ordenan la vida de estos personajes, siguiendo al sociólogo Eviatar Zerubavel:

El mundo en el que vivimos es un lugar bastante estructurado. Incluso la mirada más casual revelaría un cierto grado de orden. Uno de los parámetros fundamentales de este orden es el tiempo –hay abundantes patrones a nuestro alrededor<sup>374</sup>.

Para Zerubavel, la vida occidental está estructurada temporalmente mediante una meticulosa programación temporal, que implica apartarse del sentido natural del tiempo para acercarse al tiempo regulado por los horarios y por el reloj. Los ritmos de nuestro cuerpo están continuamente adaptándose a un horario convencional: comemos no siempre que tenemos hambre, sino en el descanso que tenemos para comer, no nos vamos a dormir siempre que tenemos sueño, sino cuando se está haciendo tarde, y no nos despertamos siempre de forma natural, sino cuando suena la alarma que hemos programado. Estos son, para Zerubavel, los ritmos escondidos<sup>375</sup>.

Pondremos el foco en cómo la producción se infiltra en el cuerpo de lxs trabajadorxs o se oculta en el reverso de sus movimientos. Marie Louise Angerer se preguntaba en *The timing of affect*: “¿quién baila cuando bailan lxs bailarinx?”. Siguiendo a Angerer, la pregunta, en esta tesis, podría ser, más bien: “¿quién se mueve cuando se mueven lxs trabajadorxs?”. Avanzaremos, en esa misma dirección marcada por Angerer, para ver, en lxs trabajadorxs, las multitudes, e incluso los mercados financieros, campos de movimiento con diferentes ritmos o tempos, que desvelan una conexión entre lo social y lo somático<sup>376</sup>. Nuestro interés por los ritmos tiene que ver, también, con esa dimensión fisiológi-

---

374 Eviatar Zerubavel, *Hidden Rhythms: Schedules and Calendars in Social Life*, University of California Press, Berkeley, 1985, 1.

375 Desde que nacemos, se nos está ajustando a unos ritmos establecidos para ajustarnos al funcionamiento de la sociedad. Primero mamamos a demanda, después cada tres horas, y después cada seis. Más tarde vamos unas horas a la guardería y nos adaptamos a pasar la mayor parte del día, de lunes a viernes, en el colegio, hasta que llega el fin de semana, y vuelta a empezar.

376 Nos hemos referido a esta cuestión, desarrollada por la autora, en el proceso de investigación. Véase Marie Louise Angerer, *op.cit.*, 117.

ca que Marx veía en el trabajo, como se visibiliza de forma sustancial en este pasaje del primer volumen de *El Capital*:

Si prescindimos del carácter concreto de la actividad productiva y, por tanto, de la utilidad del trabajo, ¿qué queda de pie en él? Queda, simplemente, el ser un *gasto de fuerza humana de trabajo*. El trabajo del sastre y el del tejedor, aun representando actividades productivas cualitativamente distintas, tienen en común el ser un gasto productivo de cerebro humano, de músculo, de nervios, de brazo, etc; por tanto, en este sentido, ambos son trabajo humano. No son más que dos formas distintas de aplicar la fuerza de trabajo del hombre (...) el valor de la mercancía representa *trabajo humano*, gasto de trabajo humano puro y simplemente<sup>377</sup>.

Más adelante, Marx define el *trabajo humano* como “el empleo de esa simple fuerza de trabajo que todo hombre común y corriente, por término medio, posee en su organismo corpóreo, sin necesidad de educación”. No olvidamos tampoco esta otra afirmación: “El capital es trabajo muerto, que semejante al vampiro, sólo se anima chupando el trabajo vivo, y su vida es tanto más alegre cuanto más succiona”<sup>378</sup>. Pondremos el foco en los ritmos para tener en cuenta todas estas cuestiones apuntadas<sup>379</sup>.

---

377 Karl Marx, *El Capital. Crítica de la Economía Política*, Vol. II, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1973, 11.

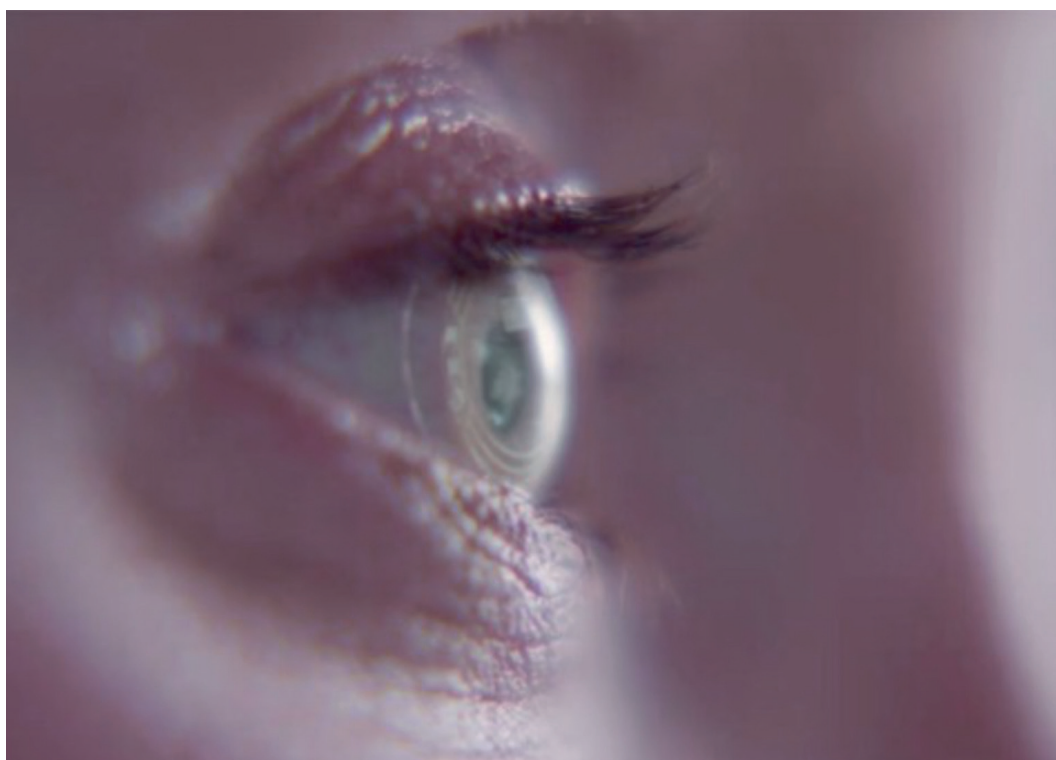
378 Esta cita de Marx se encuentra en Deleuze y Guattari, *Anti-edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Espasa, Barcelona, 2015, 235.

379 Nos parece también relevantes las aportaciones de Anson Rabinbach. Véase Anson Rabinbach, *The Human motor, energy, fatigue and the origins of modernity*, University of California Press, Berkeley, 1992.

## 3.2. Cuerpos que hacen tic-tac.

### 3.2.1. Musculaturas hiperconectadas.

El episodio de *Black Mirror*, titulado *Nosedive*<sup>380</sup>, presenta una sociedad de ciudadanos/usuarios que viven conectados a las pantallas y que están siendo permanentemente evaluados en la red. A través de los ojos recableados de Lacie, la protagonista, descubrimos las particularidades



de esta sociedad control: cada usuaria posee un perfil virtual público asociado a una pequeña fotografía, que se muestra dentro de un círculo, como los perfiles que utilizamos hoy a menudo en Google, en Facebook, Instagram, Academia o en tantas otras aplicaciones. Junto a la fotografía circular de perfil, un número entre cero y cinco fluctúa sin parar, indicando la media de todas las evaluaciones recibidas en la red.

Nada resulta excesivamente extraño, hasta que reparamos en que estos ciudadanos de *Nosedive* tienen los ojos recableados: sus ojos han

---

380 Charlie Brooker, Michael Schur y Rashida Jones. Episodio titulado *Nosedive*, de la serie de televisión *Black Mirror*, temporada 3, episodio 1, dirigido por Joe Wright. Hollywood, CA, Netflix, estrenado el 21 de Octubre, 2016.

evolucionado hasta ser dispositivos de detección conectados a la red. A través de sus pupilas de *cyborg*<sup>381</sup>, Lacie obtiene información de cada una de las personas que encuentra a su paso, aunque se trate de desconocidos. Una nueva capa de información digital aparece sobre cada nuevo rostro que entra en su campo de visión: una fotografía, un nombre y un número. Se trata de un proceso de identificación facial recíproco: ella está también siendo detectada por cualquier otra persona que encuentra a su paso. Lacie desliza el dedo por la pantalla del móvil, valorando de uno a cinco a la persona que tiene delante. Y en ese mismo instante, su móvil vibra para señalar que ella ha sido también evaluada. Su número social habrá fluctuado ligeramente, habrá subido o bajado unas centésimas. La protagonista mira el móvil con ansiedad, y resopla al saber que su número sigue siendo el mismo.

En esta sociedad de control<sup>382</sup>, gobernada por algoritmos que calculan y actualizan constantemente las puntuaciones recibidas, el móvil reclama continuamente la atención, mediante tonos o vibraciones. Las usuarias responden a las llamadas de atención, y están forzadas a ser proactivas, generando actividad en la red a todas horas, para seguir incentivando el *feedback* de cualquier otra usuaria. En este contexto de *coerción ininterrumpida*<sup>383</sup>, sus manos no pueden (no deben) parar de manipular el móvil. Lo mismo sucede con los ojos: las llamadas de atención del teléfono inteligente, el propio deseo compulsivo por conectar y el miedo a ser valorado con un mal *feedback* obligan a estos personajes a mirar la pantalla sin cesar. Los trabajadores y las trabajadoras en *Nosedive* siguen acudiendo a un lugar de trabajo: siguen teniendo un horario que cumplir. Y en cambio, aquí no queda rastro de esa *disciplina temporal*

---

381 Utilizamos el término introducido por Donna Haraway, para puntualizar que no se trata de seres humanos que utilizan la tecnología como prótesis, sino de un nivel de intrincamiento mucho más complejo. La noción de *cyborg* que propone Haraway, desarticula los binarismos, tan persistentes en la cultura occidental, como ser humano/máquina, hombre/mujer, activo/pasivo, etc. Haraway escribía: "Los organismos biológicos se han convertido en sistemas bióticos, en máquinas de comunicación como las otras. No existe separación ontológica, fundamental en nuestro conocimiento formal de máquina y organismo, de lo técnico y de lo orgánico". Véase Donna Haraway, *Manifesto para cyborgs*, Cátedra, Valencia, 1995, 305.

382 Nos referimos aquí al desarrollo que Deleuze añadió a las sociedades disciplinarias de Foucault. Gilles Deleuze, *op.cit.*

383 Detectamos aquí conexiones con los análisis a los que aludimos de Foucault.



*externa*<sup>384</sup> a la que aludía Foucault. La actividad realizada durante el tiempo de trabajo queda diluida, en comparación con la actividad frenética que estos personajes llevan en la red. Subir fotos, comentar o permanecer activas en la red, se ha convertido en su verdadero trabajo. Las evaluaciones se producen igual en la oficina, durante la comida o durante el tiempo libre, hasta volver esa línea que separa la vida y el trabajo mucho más frágil y difusa. Aunque se trata de una serie de ciencia ficción que busca situarse en un futuro próximo, *Nosedive* espeja muchos de los comportamientos que detectamos hoy a nuestro alrededor, donde el deseo compulsivo por conectar ha llegado a adquirir tintes maníacos, siguiendo a Darian Leader:

Y si el síntoma capital de la manía se definió en otro tiempo como el intento compulsivo de conectar con otros seres humanos, actualmente esto es casi una obligación: si no estás en Facebook o en Twitter, algo debe andar mal en ti. Lo que en otro tiempo eran signos clínicos de psicosis maníaco-depresiva, se han convertido ahora en el objetivo de las terapias y del aprendizaje para alcanzar el éxito<sup>385</sup>.

En este capítulo de *Black Mirror* se visibiliza esa misma apreciación que Kathi Weeks hace en *The Problem With Work*: la actitud, el estado emocional, así como la empatía y la sociabilidad, se han convertido en habilidades cruciales para poder trabajar en la época neoliberal:

(...) mientras que al hombre valorado de la narrativa de Taylor se le requería disciplinar sus esfuerzos físicos, se supone que el profesional de hoy debe tener control sobre sus pensamientos, imaginación, relaciones y afectos<sup>386</sup>.

La actitud y el comportamiento son en *Nosedive* requisitos indispensables para tener éxito a nivel personal, social y profesional, categorías

---

384 Foucault explica que, a comienzos del siglo XIX, el empleo del tiempo se fue afinando para llegar, a finales de siglo, a un control mucho más preciso de los horarios, la duración de las tareas, las pausas o los retrasos permitidos, tanto en la escuela como en la fábrica. Esta disciplina temporal externa no se refería únicamente a la medición del tiempo de trabajo, así como al registro de las entradas y salidas. Había que asegurar, como dice Foucault, la calidad del tiempo empleado, mediante el control ininterrumpido, la vigilancia y la supresión de distracciones. Incluso los descansos para comer eran entendidos como tiempos en los que el obrero no debía distraerse, ni siquiera contando historias. Véase Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, op.cit., 174.

385 Darian Leader, *Estrictamente bipolar*, Sexto piso, Madrid, 2015, 79.

386 Kathi Weeks, *The problem with work*, Duke University Press, Durham y Londres, 2011, 73.

que se muestran como un *continuum* indisociable. El título hace referencia precisamente a esa caída en picado que puede sufrir cualquiera en cualquier momento si pierde la compostura. Lacie, la protagonista, deberá evaluar y publicar en la red de un modo casi maníaco, y, sobre todo, nunca desentonar, si desea ser una persona “de calidad” con acceso a un determinado “estilo de vida”.

Esta última cuestión se palpa con claridad en otra secuencia, en la que Lacie se encuentra con una mujer dentro del ascensor. Mientras conversan, sus brazos y sus manos adoptan la misma postura. Aunque aquí nadie viste de uniforme, como en las antiguas fábricas, en *Nosedive* la disciplina encuentra otras formas de uniformar los comportamientos. El mundo se presenta como un escenario en tonos pastel, donde nada puede sobresalir en exceso. Las singularidades y las estridencias no están prohibidas, pero son castigadas en tiempo real. Ser parte del juego implica actuar de un determinado modo, moverse de una determinada forma o adoptar las mismas posturas. Incluso vestir en los mismos tonos parece necesario para no desentonar, es decir, para lograr una absoluta sintonía. Esta nueva forma de gubernamentalidad<sup>387</sup> de rostro amable obliga a estar siempre proactiva, disponible y dispuesta a interactuar con la máquina.



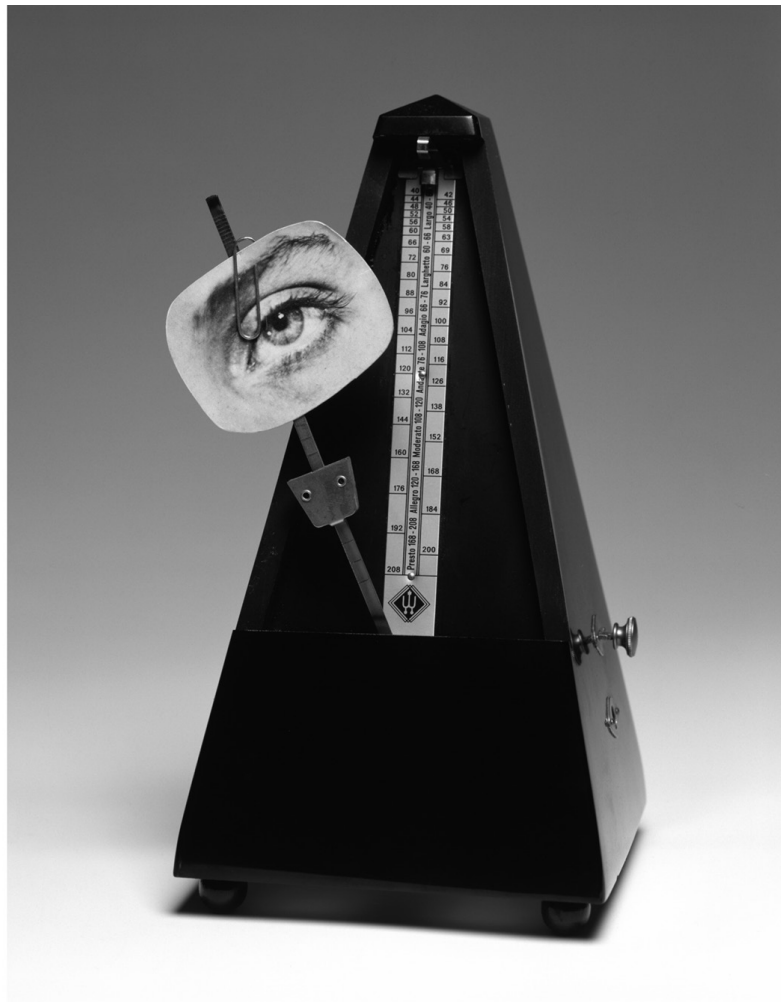
---

387 Sobre gubernamentalidad véase Michel Foucault, *Nacimiento de la biopolítica: Curso del Collège de France (1978-1979)*, Akal, Tres Cantos, 2009.

### 3.2.2. Manos y metrónomos.

En 1923, Man Ray recortaba un trozo de una fotografía donde podía verse un ojo y lo adhería mediante un clip al péndulo de un metrónomo. Sabemos que, al menos durante algún tiempo, Man Ray utilizó este metrónomo para pintar en su estudio. Como él mismo relata:

Tenía un metrónomo en casa que ponía en marcha -como un pianista cuando empieza a tocar- el sonido del tic-tac regulaba la frecuencia y el número de mis pinceladas. Cuanto más rápido sonaba, más rápidamente pintaba; y si el metrónomo paraba entonces sabía que había pintado por demasiado tiempo, me estaba repitiendo, mi pintura no era buena y la destruiría. (...) Un día no acepté el veredicto del metrónomo, el silencio era insoportable y como lo había llamado, con una cierta premonición, *Objeto de destrucción*, lo rompí en pedazos<sup>388</sup>.



---

388 <https://www.tate.org.uk/art/artworks/man-ray-indestructible-object-t07614> (consultada el 19 de julio de 2018).

De las palabras de Man Ray se desprende una necesidad de poder regular sus pinceladas. El metrónomo fue creado precisamente en 1816 con ese mismo objetivo: para marcar un pulso constante, que puede ser más o menos rápido, pero que deber ser siempre regular<sup>389</sup>. En función del número de pulsos por minuto el metrónomo va marcando una serie de tempos<sup>390</sup>. Como aclara Man Ray, la velocidad de sus pinceladas dependía del ritmo marcado por el metrónomo. Podemos imaginarlo pintando primero en *Allegro* o *Vivace*, dando unas 120 o 130 pinceladas por segundo, y tal vez después de forma más sosegada, en *Andante*, dando unas sesenta pinceladas por minuto, o reduciendo el tempo hasta pintar de forma *Grave*, dando unas cuarenta pinceladas por minuto, pero siempre de forma regular. Pintar siguiendo el metrónomo es pintar de un modo mecánico trasladando al cuerpo y a la tarea del pintor esa obsesión moderna por segmentar el tiempo en unidades cuantificables. Significa perder algo de humanidad.

Cuando Man Ray realizaba *Objeto para ser destruido*, esta misma concepción regular y lineal del tiempo estaba impregnando las fábricas. Las manos del artista se mueven de un modo mecánico y regular, igual que las manos de las obreras y los obreros en la fábrica, aunque allí la fuerza requerida y la fatiga serán mucho más insoportables. Sus pinceladas de autómatas pueden ser entendidas como un hecho somático de un modo particular de producción. El movimiento de la mano al pintar, que durante siglos había disfrutado de todo el tiempo del mundo, se ve ahora sometida al ritmo de un dispositivo mecánico que divide el tiempo en intervalos uniformes y homogéneos. La mano deja de fluir por el espacio a su antojo para adoptar movimientos rítmicos regulares y discretos. El ritmo del metrónomo salta hasta la mano: la apresura, mide sus movimientos, la obliga a trabajar de un modo compulsivo. No hay *duración* en la pincelada, ni posibilidad de demorarse en pinceladas largas o lentas. La mano del pintor deja de ser mano para ser manecilla de metrónomo. Y en este estado de sometimiento máximo, con la mano terriblemente,

---

389 El metrónomo apareció como respuesta a la necesidad de medir con precisión la velocidad de ejecución. Se trata de un instrumento que puede marcar un ritmo más rápido o más lento, pero siempre regular.

390 Cuando hablamos de unas cuarenta pulsaciones por minuto, en el ámbito musical, hablamos de un tempo *Grave*. Si vamos aumentando las pulsaciones por minuto hablamos ya de otros tempos, como *Largo*, *Larghetto*, *Adagio*, *Andante*, *Andantino*, *Moderato*, *Allegretto*, *Allegro*, *Vivace*, *Presto*, *Prestissimo*.

aunque voluntariamente, sujeta, no resulta extraño que se despierte en el pintor el deseo de destruir el metrónomo de un martillazo<sup>391</sup>. Tampoco sorprende que este ejercicio rítmico de Man Ray coincida en el tiempo con el debate que Henri Bergson y Albert Einstein mantuvieron en París, para enfrentar sus posturas sobre el tiempo<sup>392</sup>. Mientras que el filósofo insistía en pensar sobre el tiempo en relación a la conciencia y a los individuos, para Einstein el tiempo era “independiente a los individuos”. Según Jimena Canales, este debate fue entendido como una victoria de Einstein sobre Bergson, de la “racionalidad” sobre la “intuición”<sup>393</sup>. Este corte, en el modo de concebir el tiempo, resuena también, de algún modo, en las pinceladas mecánicas de Man Ray. Chang recuerda que, en la pintura china tradicional, la pincelada del artista se encontraba conectada con el “ritmo y las pulsiones secretas del hombre”. Según el mismo autor, el gran maestro de la pintura china, Wu Daozi (701-792) pintaba “mediante grandes pinceladas, que producen trazados de líneas vigorosos y rítmicos, y es un ardiente partidario de la ejecución espontánea y rápida”<sup>394</sup>. Según dicen, cuando el pintor chino pintaba “el aire vibraba al ritmo de sus pinceladas”. Y cuando llegó el momento de pintar una serie de aureolas a los dioses, en una de sus pinturas, “trazó con un solo gesto, en cada caso, un círculo perfecto. La muchedumbre subyugada, estalló en gritos de admiración”<sup>395</sup>. En esta forma de pintar se percibe una sintonía entre la pincelada, los propios ritmos y el ritmo colectivo de los que miran, que contrasta con la propuesta de Man Ray, donde el ritmo

---

391 En una retrospectiva dada en 1957, el metrónomo fue sacado a la calle por los estudiantes y recibió disparos, a pesar de los esfuerzos de Man Ray por intervenir. Véase Shannon Halwes, “Man Ray, objects 1916-1921: the role of aesthetics in the art of idea.” Tesis de Master, Houston, Rice University, 1990. <https://hdl.handle.net/1911/103398>.

392 Para profundizar en detalles acerca de este debate, así como el clima político en el que se produjo, véase Jimena Canales, “Einstein, Bergson, and the experiment that failed: intellectual cooperation at the league of nations”, *Modern language notes*, núm. 120, 2005, 1168-1191, disponible en open access en la web (consultada el 30 de octubre de 2019): <https://dash.harvard.edu/handle/1/3210598>

393 Para Canales, lo que estaba en juego en este debate, que tuvo una amplia resonancia entre científicos y filósofos, era el estatus de la filosofía frente a la disciplina de la física, que ganaba cada vez más terreno, para hablar de la naturaleza. Véase Jimena Canales, *op. cit.* 182.

394 François Cheng, *Vacío y plenitud: el lenguaje de la pintura china*, Siruela, Madrid, 2008, 19-20.

395 *Ibid.*, 50.



de la pincelada empieza a perder espontaneidad. Dando la espalda a sus propios ritmos, el pintor se autoimpone una disciplina temporal que no permite titubeos ni irregularidades. La métrica de sus pinceladas está en consonancia con los ritmos de la fábrica taylorista.

Si algo tienen en común la imagen de Lacie mirando y tocando su móvil sin parar y la de Man Ray pintando al ritmo del metrónomo es que el cuerpo se mueve en sintonía con la máquina. Las manos de Lacie se mueven a un ritmo mucho más compulsivo, cáotico e impredecible que las de Man Ray, pero en ambos casos puede detectarse ese vínculo coercitivo con el aparato de producción al que aludía Foucault<sup>396</sup>. En una de las escenas de *Nosedive*, Lacie se mira en el espejo, mientras ensaya sonrisas. Igual que Le Brun<sup>397</sup>, aquel pintor del siglo XVII, que estudiaba el mejor modo de representar las diferentes pasiones que había establecido Descartes<sup>398</sup>. También Lacie juega a estudiar las curvaturas




---

396 Michel Foucault, *Vigilar y Castigar*, op.cit, 178.

397 Charles Le Brun (1619-1690) fue un académico francés que puso el foco en el las expresiones del rostro y en el mejor modo de representarlas. Realizó ilustraciones de cada una de las pasiones, con descripciones minuciosas de cómo se movían los músculos faciales en cada una de ellas. Entre las pasiones se encontraban las siguientes: risa, atención, admiración, amor, odio, alegría, tristeza, miedo, esperanza, desesperación, audacia, cólera, respeto, veneración, éxtasis, desdén, horror, ansiedad, celos, depresión, llanto y dolor. Véase Charles Le Brun, *Fisiognomía de las pasiones*, Casimiro, Madrid, 2015.

398 Descartes había establecido las pasiones en un tratado publicado en 1649. Véase René Descartes, *Las Pasiones del Alma*, Austral, Madrid, 2017.



de sus cejas, el grado de apertura de la boca o la inclinación de la cabeza para perfeccionar un repertorio de expresiones faciales que puedan conseguirle un buen *feedback*. La protagonista de *Nosedive* ensaya una y otra vez la sonrisa delante del espejo, delatando



una nueva *forma capilar de poder*<sup>399</sup> que la obliga a sonreír<sup>400</sup>, si quiere obtener una evaluación positiva. Sarah Ahmed sostiene que la evaluación y los afectos se encuentran muy intrincados:

Ser afectadx por algo es ser evaluadx por ello. Las evaluaciones se expresan en cómo los cuerpos se vuelven hacia las cosas. Dar valor a las cosas es dar forma a lo que está cerca de nosotros<sup>401</sup>.

El esfuerzo de Lacie por ensayar la misma sonrisa, que reactivará en

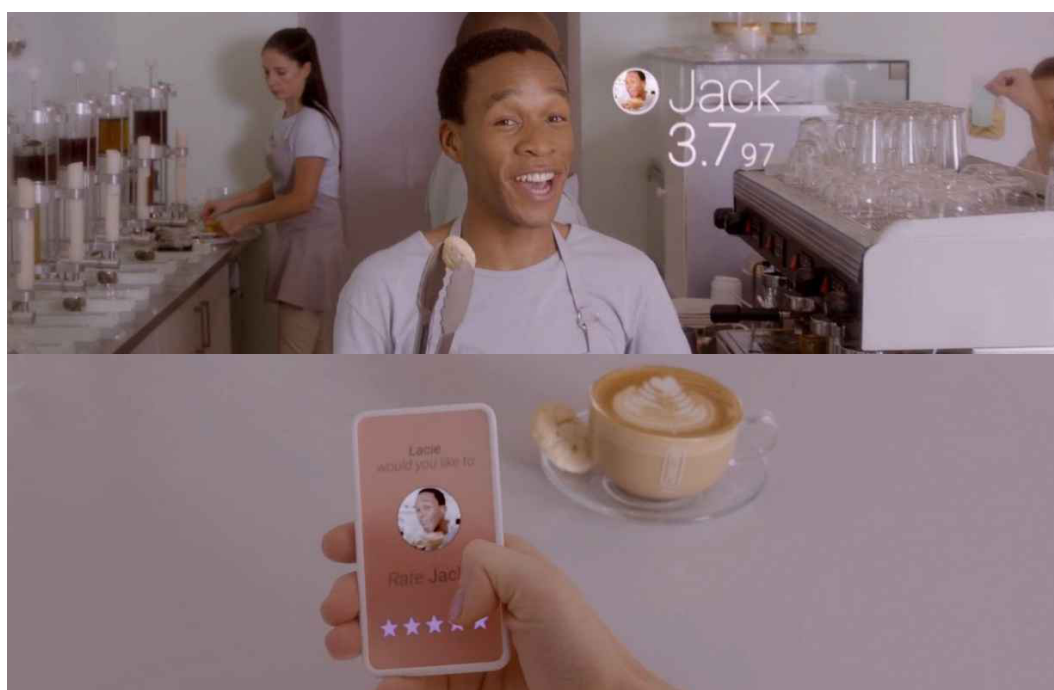
---

399 Como escribe Michel Foucault, el poder tiene una “forma capilar de existencia” que atraviesa a los individuos, “alcanza su cuerpo, se inserta en sus gestos, actitudes, sus discursos, su aprendizaje, su vida cotidiana”. Véase Michel Foucault, “Entretien sur la prison: Le livre et sa méthode”, *Magazine littéraire*, núm. 101, junio, 1975, 27-33.

400 También las azafatas de vuelos estaban obligadas a sonreír, como ha apuntado anteriormente Arlie Hochschild, aunque la sonrisa de Lacie se reactiva una y otra vez, para ser evaluada en las redes Véase Arlie Hochschild, *The Managed Heart*, *op.cit.*

401 Véase Sarah Ahmed, “Happy objects”, en: Melisa Gregg y Gregory J. Seigworth, *The affect theory reader*, Duke University Press, North Carolina, 2011, 29-51.

cada encuentro afectivo, busca tener un efecto “pegajoso”, utilizando el mismo término que Ahmed propone para pensar sobre los afectos<sup>402</sup>. Su expresión facial busca movilizar evaluaciones positivas, ofreciendo a cambio la promesa de una felicidad contagiosa. Sin embargo, como Ahmed puntualiza, el estado afectivo de cada persona marca la impresión que tenemos en cada momento<sup>403</sup>. En el caso de *Black Mirror*, causar una mala impresión puede ser sinónimo de “caer en picado”<sup>404</sup>. La “mala actitud” es castigada en tiempo real en esta nueva economía afectiva<sup>405</sup>, donde los usuarios se ven obligados a evaluar y publicar en la red de un modo casi maníaco.




---

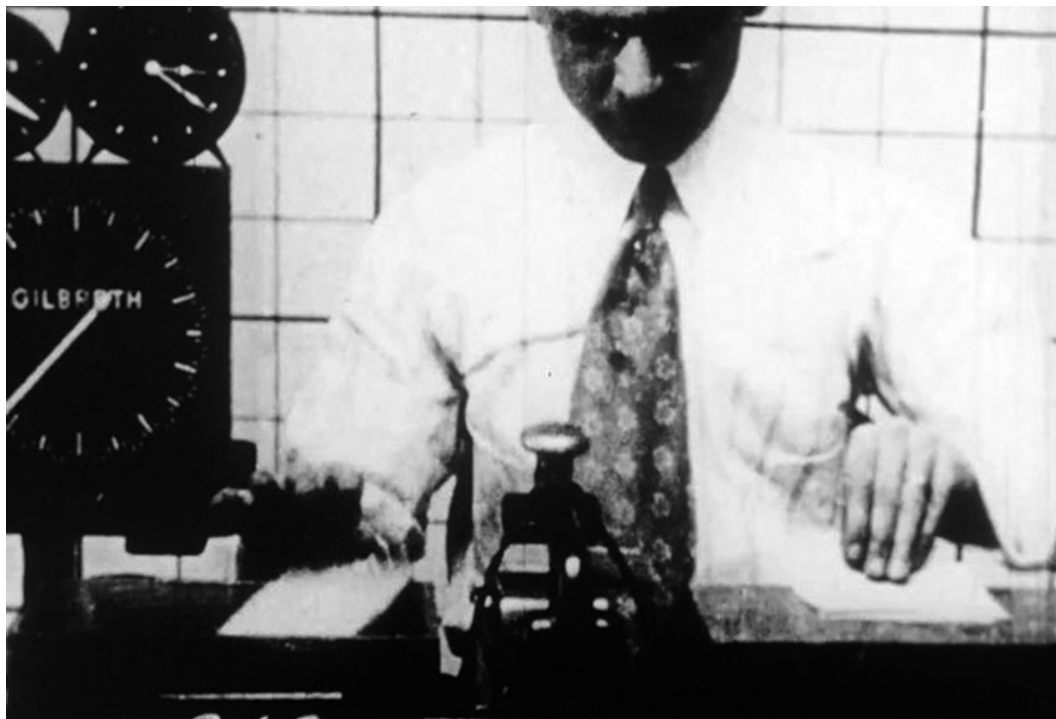
402 Ahmed utiliza el término “sticky” en inglés. Para Ahmed, “El afecto es lo que se pega, lo que sostiene o preserva la conexión entre ideas, valores y objetos”. Nos interesa también puntualizar que para Ahmed: “ser feliz es estar afectado por algo”, “ser feliz es ser feliz por algo” y “ser feliz por algo hace que algo sea bueno”. *Ibid.*, 29.

403 *Ibid.*, 37.

404 El título del episodio, “Nosedive”, que traducimos como “Caída en Picado” hace referencia al descenso social en las redes que puede sufrir cualquiera de estos personajes en cualquier momento si no trabaja lo suficiente su visibilidad en la red

405 La dinámica que observamos en este episodio de *Black Mirror* tiene que ver con el nuevo modo de producción que Terranova identifica en la sociedad actual, que se basa en capitalizar cada nuevo acto social o encuentro social. Véase la conferencia de Terranova en el *Festival Transmediale* (consultada el 15 de Septiembre), disponible en la web: <https://transmediale.de/content/discussion-keynote-capture-allwork>

La sonrisa, la empatía y la actividad social se orientan radicalmente hacia la productividad, al más puro estilo taylorista. El cronómetro que los Gilbreth<sup>406</sup> utilizaban para medir la rapidez de las manos de



lxs trabajadorxs en la fábrica ha sido reemplazado por un número que fluctúa en función de las valoraciones recibidas en tiempo real. Como apuntan Hardt y Negri, en *Imperio*, la coerción en las sociedades de control se ejerce de un modo mucho más difuso, sin necesidad de espacios de contención ni espacios de reclusión<sup>407</sup>. Los *cyborgs* de esta sociedad de control ya han interiorizado la disciplina. Aunque el cro-

---

406 Frank B. y Lillian Gilbreth fueron una pareja de ingenieros que estudiaban el modo de mejorar la productividad de lxs obrerxs en las fábricas, iniciando sus estudios hacia 1880.

407 Hardt y Negri dicen de las sociedades de control: “Los comportamientos de inclusión y exclusión social adecuados para gobernar son, por ello, cada vez más interiorizados dentro de los propios sujetos. El poder es ahora ejercido por medio de máquinas que, directamente, organizan las mentes (en sistemas de comunicaciones, redes de información, etc.) y los cuerpos (en sistemas de bienestar, actividades monitoreadas, etc.) hacia un estado de alineación autónoma del sentido de la vida y el deseo de la creatividad. La sociedad de control, por lo tanto, puede ser caracterizada por una intensificación y generalización de los aparatos normalizadores del disciplinamiento, que animan internamente nuestras prácticas comunes y cotidianas, pero, en contraste con la disciplina, este control se extiende muy por fuera de los sitios estructurados de las instituciones sociales, por medio de redes flexibles y fluctuantes”. En Michael Hardt y Antonio Negri, *Imperio*, op.cit., 25.

nómetro ha salido ya de escena, Lacie no se ha liberado de la necesidad de ser productiva y reajusta constantemente su actitud, su sonrisa y su comportamiento para que éstos se traduzcan en evaluaciones más positivas<sup>408</sup>. ¿Pero qué está midiendo realmente Lacie a través de su móvil cada vez que evalúa a un trabajador o a cualquier otra persona que encuentra por la calle? ¿El buen servicio? ¿La simpatía? ¿La sonrisa? Cuestiones que en otro tiempo hubieran quedado relegadas a un segundo plano, como el estado de ánimo, la personalidad, el comportamiento, o la actitud, son monitoreadas y medidas permanentemente. Conseguir o no un buen número en la red, tener mayor o menos visibilidad en la red puede marcar la diferencia entre el éxito o la exclusión social, como nos ha ayudado a comprender Remedios Zafra<sup>409</sup>. Como si de una nota de corte se tratara, el número social decide dónde puedes vivir, y dónde no, si viajas en primera o en segunda clase, con quién puedes relacionarte y con quien no, dónde puedes trabajar o qué “estilo de vida” puedes tener. OTCOP<sup>410</sup> ha denunciado recientemente las consecuencias que los mecanismos de constante evaluación en la sociedad actual tienen en su cuerpo:

Como artistas, críticos o comisarios, incluso cuando hablamos de cuestiones abstractas, como trabajo creativo, nos vemos obligados a entender y medir el valor de lo que estamos haciendo (si no en términos monetarios, al menos como forma de capital cultural, conexiones futuras, construcción de currículum). Esta constante evaluación y reetiquetado de nosotros mismos tiene consecuencias en nuestros cuerpos,

-----  
408 El festival *Transmediale*, titulado *Capture All*, incidía en la obsesión por la cuantificación en la sociedad actual. Véase “Devices of affective surveillance”, integrado por Matteo Pasquinelli, Marie Louise Angerer y Pinar Yoldas, disponible en la web (consultada el 18 de septiembre de 2019): <https://transmediale.de/content/devices-of-affective-surveillance>

409 “Y sucede. Que la lógica de inclusión que se deduce de las políticas de las redes, “ser en el mundo equivale a ser visto en Internet” es hoy paralela a una lógica de exclusión social, de expulsión de las mayorías (clases medias y masas movilizadas por conflictos y pobreza), a una vida precaria de trabajos cada vez menos remunerados o no remunerados. Vida que habla de una cotidianidad de tiempos de desempleo caracterizados erróneamente como “ociosos”, donde la deriva en las redes propone toda una diversidad de tareas de entretenimiento, hipervisibilización del yo e interacción con los otros y con Internet, no siempre liberadoras. No al menos si agotan de antemano nuestra mayor potencia liberadora. Me refiero a la disponibilidad emancipadora del tiempo propio y de un renovado vínculo social si logramos articular nuevas alianzas políticas éticas (en su renovada versión posthumana), y si fuera necesario, nuevas palabras y matices que nos valgan para nombrar lo que, conectados sería un “nosotros”. En Remedios Zafra, *Ojos y capital*, Bilbao, Consonni, 2015, 27.

410 OTCOP es un grupo de investigación formada por comisarios, artistas e investigadores, que trata de comprender las condiciones de producción del capitalismo contemporáneo desde las propias vidas de sus miembros. OTCOP es el acrónimo de *Ontheconditionsofproduction* (*sic*).

pero, de nuevo, se supone que debemos lidiar con estos daños como individuos singulares: pagando lecciones de yoga, terapia, psicoanálisis, clases de mindfulness, entrenadores personales<sup>411</sup>.

En el posfordismo, las trabajadoras son ya un *currículum vitae* andante, diciéndolo con Nina Power<sup>412</sup>, cuya vida tiene que ir orientada a encajar con el currículum adecuado para el puesto solicitado. Power incide en que la trabajadora posfordista debe estar, igual que Lacie, trabajando siempre el CV, vendiéndose, haciendo *networking*, y siempre a punto para decir: “Patata!”. Pero en la ficción de *Black Mirror*, un pequeño fallo basta para desenmascarar el entusiasmo fingido y toparse con la fragilidad y el malestar que se ocultan bajo esta nueva forma de gubernamentalidad. Las reacciones desmedidas de Lacie, tras caer en picado, delatan las patologías de la hiperexpresividad a las que se ha referido Franco “Bifo” Berardi<sup>413</sup>, que se ocultan en el reverso de este mundo de amabilidad productiva. Ser un CV andante supone también orientar la vida y las relaciones sociales hacia el rendimiento y hacia la acumulación propias de la lógica capitalista.

La productividad en la fábrica se medía en cantidad de tiempo trabajado o en cantidad de mercancías producidas, pero, ¿cómo medimos el trabajo creativo de una diseñadora, una directora de cine, o una cómica?<sup>414</sup> Por ese motivo, como explica Kathi Weeks, la actitud y la ética del trabajo vuelven a cobrar importancia en el posfordismo: en muchos empleos la actitud es el único modo de garantizar el nivel de compromiso<sup>415</sup>.

---

411 En Jonathan Habib Engqvist, Annika Enqvist, Michele Masucci, Lisa Rosendahl, Cecilia Widenheim, *Work, Work, Work. A reader on art labour*, Iaspis, Estocolmo / Sternberg Press, Berlín, 2012.

412 Véase Nina Power, *One Dimensional Woman*, O books, Hants, 2009, 23.

413 “La patología prevaleciente de los tiempos venideros no es producida por la represión sino por la pulsión de expresarse, por la obligación expresiva generalizada”. Véase Franco “Bifo” Berardi, “Patologías de la hiperexpresividad”, publicado en *EIP-CP*, 6, 2007, disponible en la web (última consulta: 21 de Octubre de 2019), en: <https://eipcp.net/transversal/1007/bifo/es.html>

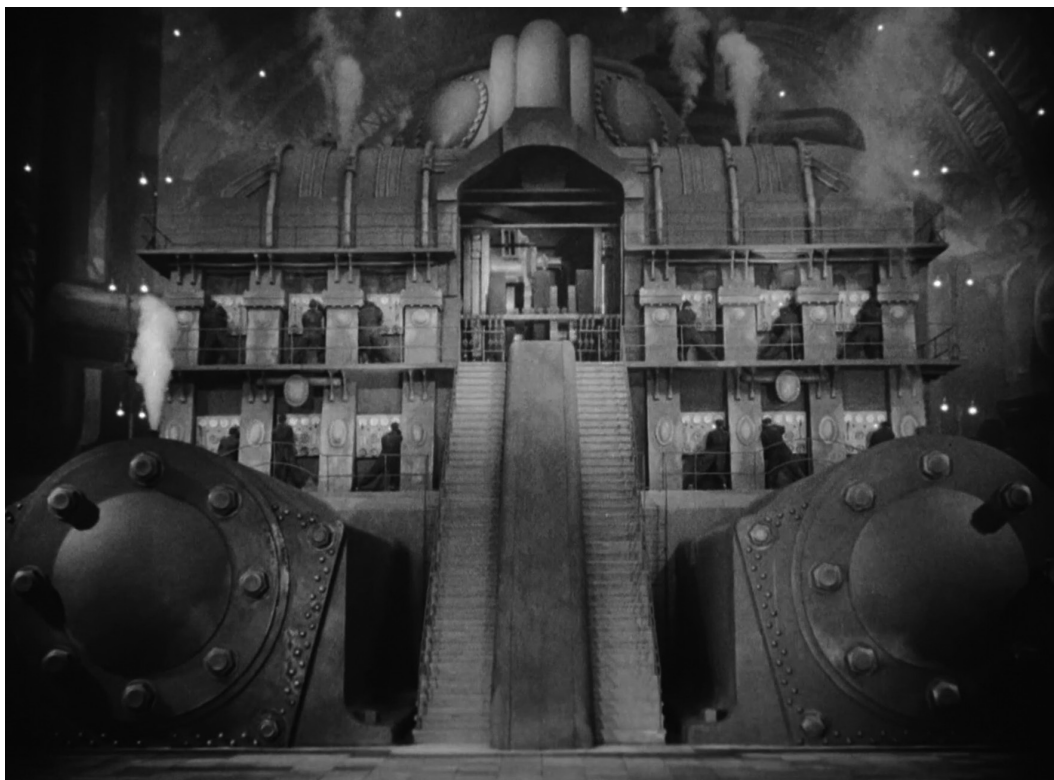
414 Tiziana Terranova desarrolla esta la dificultad de medir la productividad del trabajo en el capitalismo cognitivo en “Ordinary psychopathologies of cognitive capitalism”, en Warren Neidich, *The psychopathologies of cognitive capitalism: part one*, op.cit., 48.

415 Kathi Weeks, *The Problem with Work*, op. cit., 70.



### 3.2.3. Hombres-metrónomo.

Fritz Lang realizaba la película *Metrópolis* en 1927. En una de las escenas que transcurren en el mundo subterráneo<sup>416</sup>, Lang nos muestra el plano frontal de una máquina descomunal. Los trabajadores ascienden hacia las fauces de una máquina colosal mediante una enorme escalinata central. Desde allí una docena de operarios se distribuye en cuatro pasarelas. Su trabajo consiste en accionar una palanca de un lado al otro, de modo que su cuerpo bascula de izquierda a derecha, o viceversa, sin cesar. Los cuerpos no se mueven al unísono, y sin embargo, su movimiento se repite, siguiendo el mismo ritmo regular y mecánico. Sus cuerpos se mueven, uno tras otro, de izquierda a derecha, como las agujas de una colección de metrónomos asíncronos. Y, sin embargo, percibimos el



tic-tac dominante de una máquina que parece haber absorbido a los cuerpos. Trabajando así, el repertorio de movimientos queda reducido al movimiento binario, uno, dos, uno, dos, tic, tac, tic, tac. O también: ce-

---

416 La película de Fritz Lang se desarrolla en dos mundos separados: un mundo al aire libre, donde los hombres practican deportes y compiten, y un mundo subterráneo y sin luz natural, donde los hombres viven y trabajan como esclavos.



ros y unos, ceros y unos. El trabajador funciona como un interruptor, que bascula entre dos únicas posiciones posibles.

En *The Human Motor*, Anson Rabinbach explica que en el siglo XIX el cuerpo empezó a ser entendido como una máquina más<sup>417</sup>. En una Europa en plena industrialización, la metáfora del motor humano se imponía como un marco conceptual que permitía aglutinar naturaleza, industria y actividad humana, enmarcándolas dentro de un proyecto globalizador europeo orientado hacia la eficiencia. A partir de entonces, el cuerpo que trabaja empieza a ser entendido como un elemento más dentro de ese proceso de conversión de la energía en trabajo mecánico. Igual que sucede en la escena a la que nos referimos, de *Metrópolis*, el cuerpo humano deberá armonizar todos sus movimientos con los movimientos de la máquina.

En una de las escenas de *Nosedive* sucede algo curioso: los ciudadanos, usuarios hiperconectados, se encuentran distribuidos por el espacio. Igual que aquellos hombrecillos de *Metrópolis*, miran hacia la máquina, aunque aquella máquina pesada y descomunal, se ha reducido hasta caber en la mano. La máquina que absorbe toda



la energía de las trabajadoras es ahora diminuta, en comparación con el cuerpo que la manipula. Aunque sabemos que se trata, en realidad, de un salto de escala algo ilusorio: el pequeño dispositivo de vidrio y plástico es, en realidad, el terminal que conecta a cada usuario a una máquina

---

417 Anson Rabinbach, *The Human Motor*, op.cit., 24.

de dimensiones planetarias que no cabe ya dentro de ninguna fábrica. Las trabajadoras parecen, por un momento, trabajadoras estacionarias. Su cuerpo no bascula ya como un metrónomo, de izquierda a derecha, repitiendo el mismo movimiento una y otra vez. La atención está fijada en la pantalla, mientras las yemas de los dedos se deslizan por una pantalla que ofrece una infinidad de imágenes que varían sin parar. La escena de los hombres que se comportaban como metrónomos vuelve a repetirse en México, en un cuento escrito recientemente por una mujer que trabajó durante treinta años en una maquila. *Wyxwayubas* es una historia que se desarrolla en una maquila mexicana donde se trabaja siguiendo el ritmo marcado por el metrónomo:

Un enorme metrónomo antiguo de madera se erguía sobre una base al principio de la banda transportadora. Con hipnótico compás, indicaba la frecuencia con que una pieza debía ser terminada y empacada en su caja<sup>418</sup>.

El relato narra la experiencia de un nuevo trabajador, Felizardo, en la cadena de montaje:

El metrónomo atosigaba la mente de Felizardo con su tic-tac. Le recordaba el tam-tam del tambor de una galera en huida dirigiendo el impulso rítmico de los remeros esclavos, concentrados en no provocar la ira del látigo. Quienquiera que tuviera el control en el origen de la banda, espiaba celosamente el ritmo de los wyxwayubas<sup>419</sup>.

Mientras que a Felizardo le cuesta seguir el ritmo de trabajo, sus compañeros parecen trabajar en perfecta sintonía:

Notó que todos movían sus cuerpos acompasadamente a un lado y otro, en la misma dirección y al mismo tiempo, siguiendo el ritmo del metrónomo<sup>420</sup>.

El dueño de la fábrica era un exmúsico polaco “obsesionado con la perfección y el ritmo” llamado Keith Poppy, al que le tuvieron que amputar las manos. A partir de entonces, decidió entrar en el mundo de la manufactura y se instaló en México porque “investigó que era más barato

---

418 Elpidia García Delgado, *Ellos saben si soy o no soy*, Ficticia, México D.F., 2014, 71.

419 *Ibid.*, 72.

420 *Ibid.*

producir en las maquilas mexicanas de la frontera”<sup>421</sup>. En la fábrica de Poppy, los trabajadores aprietan un botón y reciben una dosis de una droga llamada nepentina que les hace trabajar de forma más productiva<sup>422</sup>, como explica uno de los trabajadores a Felizardo. Mientras están drogados, los trabajadores se mueven como metrónomos, ensimismados y concentrados en su trabajo:

Al comenzar el turno, lo primero que haces es presionar el botón. Con la microinyección, una sustancia te permite trabajar concentrado en tu trabajo. No puedes desviar la atención, por más que quieras. Y lo mejor de todo es que, aunque estés de pie durante nueve horas, no sientes ningún tipo de cansancio, te hace sentir muy bien. A mí me encanta. ¡Hasta se me olvida lo poco que me pagan!<sup>423</sup>

Los trabajadores aceptan de buen grado drogarse, puesto que aumentar su productividad les ofrece mayores garantías de mantener el contrato permanente. Se trata de una droga que no tienen efectos secundarios y que les hace trabajar como autómatas: al terminar la sesión de trabajo no son capaces de recordar los detalles del ensamblaje de los wyxwayubas. En el relato de Elpidia García Delgado, que trabajó durante tres décadas como maquiladora, hasta que fue despedida, trabajar en la maquila implica recalibrar los propios ritmos hasta moverse como un metrónomo, prestar el cuerpo, la energía y la capacidad de recordar.

#### 3.2.4. Ojos que hacen tic-tac.

En uno de los relatos de Edgar Allan Poe, titulado “El Diablo en el Campanario” (1839), los ritmos corporales de los habitantes de un pueblecito remoto eran ya radicalmente transformados por el ritmo regular y mecánico del reloj. Las sesenta casas del pueblo se distribuyen en el perímetro de un círculo pavimentado y se orientan hacia el centro del círculo, donde

---

421 *Ibid.*

422 Como ha apuntado Anson Rabinbach, el objetivo de Taylor era maximizar la productividad, sin tener en cuenta el coste fisiológico del trabajador, ya que “como ingeniero, consideraba el cuerpo como una “máquina””. Véase Anson Rabinbach, *op.cit.*, 117.

423 *Ibid.*, 75.

se erige la torre del reloj. Poe proyecta desde este relato la imagen de un pueblo cuya estructura urbanística, formada por sesenta casas y por una torre, configura una especie de reloj solar, que recuerda a las arquitecturas panópticas estudiadas por Foucault<sup>424</sup>. Nada escapa en este pueblo a la disciplina del reloj, que define la orientación de las casas, los gestos y los hábitos. Poe visibiliza este nuevo orden temporal moderno a través de la abundancia de relojes que invaden el espacio íntimo:

Las chimeneas son largas y altas; y no solamente poseen relojes y coles esculpidos en la superficie de su parte frontal, sino que, además, sostienen en medio de la repisa un auténtico reloj que produce un prodigioso tic-tac (...) Entre cada col y el reloj se encuentra, además, un muñeco chino, panzudo, con un gran agujero en medio de la barriga, a través del cual puede verse la esfera de un reloj<sup>425</sup>.

Poe escribe este relato hacia 1839, y lo que hace es construir una imagen en la que puede percibirse la disciplina temporal que podía palpase ya por entonces en la vida cotidiana. En “Time, work-discipline, and industrial capitalism”, E. P. Thompson analiza las transformaciones que se fueron dando en el modo de concebir el tiempo en occidente<sup>426</sup>. Como escribe el mismo autor, a finales del siglo XVIII, el reloj no solamente regulaba la vida industrial, sino que era fomentado por el capitalismo industrial como “una de las necesidades más urgentes”, ofreciendo prestigio a sus dueños.

“El Diablo en el Campanario” es un texto que ofrece una imagen extrema de ese proceso de domesticación de los ritmos, donde la naturaleza humana se sitúa a medio camino entre la humanidad y la máquina. Sin embargo, como muestra E. P. Thompson, este proceso fue muy lento: el sentido del tiempo se fue desvinculando de las estrellas, de las mareas o de los ritmos del día y la noche, para irse vinculando al tiempo

---

424 Michel Foucault, “El ojo del poder”, entrevista con Michel Foucault, en Jeremias Bentham, *El panóptico*, La Piqueta, Madrid, 1979, 9-26.

425 Edgar Allan Poe, “El diablo en el campanario” en *Cuentos*, Penguin Random House, Barcelona, 2014, 719.

426 E. P. Thompson, “Time, work-discipline, and industrial capitalism”, en *Past and Present*, diciembre 1967, vol. 38, núm. 1, 56-97, <https://doi.org/10.1093/past/38.1.56>.

marcado por el reloj<sup>427</sup>. Y también el trabajo sufrió esa misma transformación: en las culturas aún alejadas de la lógica capitalista, los ritmos del trabajo seguían sincronizándose con los ritmos del día y de la noche, de las estaciones del año o de las mareas, mientras que en las sociedades más avanzadas el sentido del tiempo se interioriza como algo que avanza inseparable de las manecillas del reloj. A medida que la sociedad progresa, el reloj irá ganando manecillas, para poder afinar y definir mejor los intervalos de tiempo, hasta poder calcular los segundos que se pierden en realizar una actividad. El progreso va unido, en este sentido, a una disección del tiempo. En el cuento de Poe, los muchachos del pueblo han interiorizado el ritmo del reloj, sincronizando sus gestos y sus movimientos: "Una bocanada de humo, una mirada al reloj; una mirada al reloj; una bocanada de humo". El reloj termina por recalibrar, no solamente el ritmo de la mano que sostiene la pipa, sino su ritmo de inhalación, la sístole y la diástole, y el ritmo de la mirada. Más adelante, aparecen otros hombrecillos, esta vez más ancianos, que también fuman en pipa. Su misión es vigilar el buen funcionamiento del reloj del campanario. Por eso se sientan, en la puerta de sus casas, a observar la torre del campanario. Nada de esto nos sorprende en exceso, hasta que Poe escribe:

Faltaban cinco minutos para el mediodía de anteayer cuando, en lo alto de la cresta de las colinas del lado Este, surgió un objeto de extraño aspecto. Semejante acontecimiento era propio para despertar la atención universal, y cada uno de los viejos hombrecillos, sentados en sus poltronas tapizadas de cuero, volvió uno de sus ojos, desorbitado por el espanto, hacia el fenómeno, continuando con el otro fijo en el reloj del campanario<sup>428</sup>.

Descubrimos entonces que cuando algo despierta su atención, los "viejos hombrecillos" desvían únicamente uno de los dos ojos, mientras el otro continúa vigilando el reloj. El funcionamiento de la musculatura ocular, que obliga a que los ojos se muevan de un modo sincronizado, se desvía de la norma. Se produce en ese instante una ruptura -una transformación radical de la musculatura humana, que Poe deja rodar por su relato, sin resaltarla, como si tal cosa -la posibilidad de mover los ojos

-----  
 427 Thompson cuenta como en las Canciones de Canterbury, del siglo XIV, el gallo aparece aún como un "dispositivo temporal de la naturaleza" y cómo en el soliloquio de Fausto el tiempo sideral se traslada hasta los hogares, en un momento en el que el reloj entra en espacios más íntimos. En E. P. Thompson, *op.cit.*

428 Edgar Allan Poe, *op.cit.*, 722.

de modo asincrónico, como un camaleón- estuviese dentro del comportamiento humano más común. Bien a la vista, como la carta robada, Poe proporciona pistas sutiles de cómo el cuerpo es sometido y transformado por el orden temporal regulado por el reloj, y nos obliga a preguntarnos si estos viejecillos siguen siendo humanos o se han convertido ya en reloj, es decir, en máquina. El relato de Edgar Allan Poe visibilizaba hasta qué punto la temporalidad del reloj organizaba la vida íntima, disciplinando los ritmos del cuerpo y estableciendo un orden que, siguiendo a Renate Lorenz, pretende parecer neutro sin serlo:

El orden del tiempo es un trabajador incansable de la normalidad. Apareciendo bajo un rango de nombres como “crononormatividad”, “temporalidad reproductiva” o “tiempo lineal”, organiza nuestras biografías y nuestras relaciones íntimas. (...) Hace buen uso de un amplio rango de instrumentos aparentemente inocentes como horarios, listas de cosas por hacer, calendarios, fechas de entrega, relojes y ordenadores<sup>429</sup>.

El poeta John Millington Synge<sup>430</sup> ha relatado que en las Islas de Aran, durante su estancia en 1898, el sentido del tiempo se encontraba aún muy alejado del reloj<sup>431</sup>. En realidad, según cuenta Synge, éste dependía del viento. Las casas se construían con dos puertas, una al sur y otra al norte. Cuando el viento soplaba del norte, la puerta sur de la casa quedaba abierta, y la sombra arrojada sobre el suelo indicaba la hora. Pero si el viento soplaba desde el sur, era la puerta del norte la que quedaba abierta y se perdía entonces la referencia temporal. Synge estuvo en las Islas Aran durante varios veranos a partir de 1898. El poeta cuenta que cuando el viento soplaba del norte, le servían el té con bastante regularidad, pero cuando el viento soplaba del sur, le servían el té a las 3 de la tarde en lugar de a las 6<sup>432</sup>. Mientras el reloj y el tiempo lineal hacían ya estragos en

---

429 Lorenz, Renate, ed., *Now Now! Now! Chronopolitics, art and research*, Sternberg Press, Berlín, 2014, 15.

430 John Millington Synge (1871-1909) fue un escritor, dramaturgo y poeta irlandés que pasó varios veranos en las Islas Aran.

431 “Cuando camino con Michael, alguien se me acerca con frecuencia y pregunta la hora del día. Pocas personas, sin embargo, están suficientemente acostumbradas al tiempo moderno como para entender algo más que de forma vaga la convención de las horas y cuando les digo qué hora es por mi reloj no se quedan satisfechos y preguntan cuánto les queda antes de que anochezca”. Pasaje de John Millington Synge, *Aran Islands*, John W. Luce, Boston, 1911, 48, citado en E. P. Thompson, *op.cit.*

432 *Ibid.*, 48-49.



la fábrica, el sentido del tiempo seguía, en las islas Aran, más vinculado a las variaciones del entorno que a los relojes mecánicos. Pero a medida que el capitalismo industrial se extiende, ese grado de irregularidad y de imprecisión será cada vez más difícil de imaginar. En el relato de Poe, el orden del tiempo de la modernidad invade la vida íntima, hasta calar en el los ojos, en las manos, o hasta pautar la respiración. Como escribe el poeta George Woodcock en “The tyranny of the clock”<sup>433</sup>:

Los hombres se convirtieron en relojes, actuando con una regularidad repetitiva que no tenía parecido alguno a la vida rítmica de un ser natural. Se volvieron, como el refrán victoriano dice, “como un reloj”. Únicamente en las zonas rurales donde la vida natural de los animales y las plantas y los elementos aún dominaba la vida, una parte grande de la población no sucumbió al mortal tic de la monotonía<sup>434</sup>.

Según Woodcock, a medida que las civilizaciones progresan, se van apartando de sus propios ritmos y de los ritmos de la tierra, (nos recuerda, en este sentido a las reflexiones de Abrams<sup>435</sup>), para convertirse en relojes. Si volvemos a las imágenes de *Nosedive*, vemos cómo los ojos se siguen moviendo al ritmo que dicta la máquina, aunque ahora lo hacen también marcados por ese deseo compulsivo de conectar. Si en el relato de Poe la musculatura ocular estaba gobernada por el tic-tac de la producción industrial, en *Nosedive* los ojos han sido físicamente recableados, para convertirse en dispositivos capaces de combinar las tradicionales funciones del ojo humano con otras tecnológicas: el ojo ahora construye la realidad a partir de lo que ve y la información que intercambia con la red. Como en el relato de Poe, también aquí la alteración anatómica pasa casi desapercibida. Pero en ambos casos hay un tiempo de la producción que penetra en el cuerpo, organizando la forma de mirar y de ocupar el espacio, alterando

---

433 El título podría traducirse como “La tiranía del reloj”.

434 George Woodcock, “The tyranny of the clock”, en Rob Ray, ed., *Why Work*, freedompress.org.uk, Londres, 2016, 35.

435 Véase David Abrams, *The spell of the sensuous*, op.cit.

la anatomía, transgrediendo los límites de lo que significa ser humano<sup>436</sup>. En el primer caso, el tiempo regulado por el reloj es el que penetra en el cuerpo. En el segundo, se trata del tiempo más caótico e impredecible de las redes, que intercambia el tiempo de trabajo y de no trabajo, que intercambia la noche con el día. En *Nosedive* el ojo no es gobernado por el tic-tac de la producción industrial, sino por el ritmo de la conectividad: cada vez que alguien se conecta, cada vez que hay movimiento en la red, el móvil vibra o suena llamando la atención de su propietaria. De la *tiranía del reloj* hemos pasado a ser *condenados de las pantallas*<sup>437</sup>.

### 3.2.5. Los biorritmos fuera de quicio.

La artista croata Dora Budor realizaba una serie de fotografías donde aparecen una serie de mujeres, muy peculiares, en escenarios urbanos. Los SUV, los vasos de café de cartón XXL de franquicia americana, la ropa de deporte y las terrazas, definen un estilo de vida similar al que podríamos encontrar en una ciudad como Manhattan. En cada imagen aparece una única mujer, que ha sido fotografiada realizando alguna actividad cotidiana: leyendo un periódico en una terraza, saliendo de un edificio con un café en la mano o entrando en un coche. Son escenas urbanas corrientes que pasarían desapercibidas, de no ser por el cuerpo, tan enfermo y tan temporalmente dislocado, que vemos en la imagen. Sin duda, sufren algún tipo de trastorno: su cuerpo no envejece al unísono, sino a dos tiempos. Si observamos el cuello y la cabeza, la mujer parece muy vieja, pero si observamos el resto del cuerpo, parece muy joven. Este podría ser uno de los casos a los que se refiere Franco “Bifo” Berardi,

---

436 Para Hervé Juvin, la revolución tecnológica ha provocado la aparición de un nuevo cuerpo. No se refiere únicamente a la integración de prótesis o terminales, como los *smartphones*, que permiten aumentar y delegar las capacidades de memoria o procesos cognitivos, sino también al uso de otras tecnologías, como es el caso de las válvulas en el sistema cardiovascular, el uso de Viagra, o píldoras anticonceptivas, así como otras tecnologías aplicadas que permiten extender y alterar los ritmos del cuerpo humano. Como escribe Juvin: “Estamos inaugurando una nueva condición humana. Sin saberlo, sin quererlo, cada mujer que toma la píldora, cada pareja que espera los resultados de una amniocentesis, cada hombre que recibe una prescripción de Viagra, cada viajero que ajusta su reloj corporal contra el *jet lag* con estimulantes neuromotores, ha cruzado el umbral hacia un nuevo mundo, sin saber que están entrando; ¿quién sabe, después de todo?”. Véase Henri Juvin, *The coming of the body*, Londres, Nueva York, Verso Books, 2010, 57.

437 Aludimos aquí al trabajo de Hito Steyerl. Véase Hito Steyerl, *Los Condenados de la pantalla*, *op.cit.*



cuando identifica en el arte de los últimos años los síntomas de un desequilibrio temporal, que tiene que ver con el ritmo que la conectividad impone sobre los cuerpos, pero también con la precariedad<sup>438</sup>. Para Berardi, las patologías actuales, como el estrés, el pánico, la ansiedad, la sobreexcitación o la saturación del circuito neuronal, son un claro síntoma de la incompatibilidad de formatos entre el universo electrónico y el cuerpo orgánico de los seres humanos<sup>439</sup>. Igual que en el relato de Poe el ritmo regular del reloj alteraba los ritmos del cuerpo, en las fotografías de Budor, algo ha alterado el ritmo celular de los cuerpos hasta provocar una patología. Las fotografías presentan mujeres cuyos ritmos circadia-

---

438 "Si miramos el panorama del arte de la última década, podemos diagnosticar una enfermedad que no puede ser nombrada, definida o comprendida. La precariedad es el nombre de esta enfermedad innombrable." Véase Franco "Bifo" Berardi, "Out of joint. Then what?", *op.cit.*, 281.

439 "¿Cuál es el efecto de la infoaceleración de la emocionalidad humana; cuál es el efecto de la virtualización y la separación del intercambio simbólico desde el *continuum* de la percepción corporal?; ¿qué pasa en el campo del inconsciente a medida que el intercambio entre seres orgánicos sensibles se vuelve más y más mediado por aparatos electrónicos? Los seres humanos se transforman en receptores, terminales de la máquina global en red Infosfera. El universo de receptores, seres humanos hechos de órganos carnosos frágiles y sensuales, no es formateada de acuerdo con los estándares de los transmisores digitales (la Infosfera). El formato de los transmisores no se corresponde con el formato de los receptores. ¿Qué pasa entonces? La interfaz entre el universo electrónico de la transmisión y el mundo orgánico de la recepción produce efectos patológicos: pánico, sobreexcitación, hipermobilidad, desórdenes de déficit de atención, dislexia, sobrecarga de información, y saturación del circuito neuronal". *Ibid.*, 282.

nos parecen haber colapsado por completo. José María Parreño describe así los ritmos circadianos, “se llama reloj circadiano ese interior que controla los ritmos del cuerpo a espaldas del horario convencional”<sup>440</sup>. El reloj biológico preserva el sentido del tiempo en el cuerpo para que éste pueda funcionar correctamente<sup>441</sup>. Los ritmos circadianos pueden observarse en los seres vivos, tanto a escala molecular como a nivel conductual o cognitivo, y tienden a sincronizarse con los ritmos ambientales de la luz y el día, a través de un intercambio de señales que se produce entre la luz ambiental que llega por medio de las pupilas hasta el núcleo supraquiasmático<sup>442</sup>. En general, no somos conscientes de los procesos de sincronización entre el organismo y el entorno están teniendo lugar, hasta que se produce algún tipo de ruptura, como cuando realizamos un largo viaje en avión atravesando husos horarios. Decimos que sufrimos *jet lag* al tomar cuando sentimos que nuestro reloj circadiano ha dado la espalda a las manecillas del reloj. Pero en las fotografías de Dora Budor es como si el cuerpo sufriera una especie de jet lag consigo mismo. Como si el reloj interno de estas mujeres se hubiese vuelto bipolar.

Se nos ocurren varias opciones, con las que especulamos para comprender este dilema de tiempos que nos presenta Budor. Podría tratarse de una mujer muy vieja que ha transformado su cuerpo mediante cirugía estética, desafiando así el paso del tiempo. Pero no tendría demasiado sentido operar todo el cuerpo excepto el rostro. Podría tratarse de que los sentidos ubicados en la cabeza se han sincronizado con algún tipo de máquina que le ha impuesto un ritmo frenético, como apunta Berardi, hasta provocar un colapso. El título de la fotografía de Budor, *When The Sick Rule The World*<sup>443</sup>, subraya el carácter patológico de la imagen, pero apunta también hacia otra lectura: si tomamos el título al pie de la letra, podríamos pensar que las élites que gobiernan el mundo actual, que viven en ciudades como Manhattan, con SUVs, con tiempo libre y un estilo de vida que no parece afectado por la precariedad, son jóvenes con una

---

440 Parreño, *Viajes de un antipático*, Árdora, Madrid, 1999, 67.

441 Véase Stéphanie Perreau-Lenz, Paul Pévet, Ruud M. Buijs y Andries Kalsbeek, “The biological clock: the bodyguard of temporal homeostasis”, *Chronobiology International*, vol. 21, núm. 1, 2004.

442 Véase Benjamin D. Aronson *et al.*, “Circadian rhythms”, *Revista Brain Research Reviews*, 18, diciembre, 1993.

443 Podría traducirse como “Cuando los enfermos gobiernan el mundo”.

mentalidad que resulta sorprendentemente vieja. En cualquier caso, la fotografía presenta una corporeidad afectada por una patología de tiempos, inédita, pero que recuerda, en muchos aspectos, a los análisis que Hervé Juvin hace, del ser humano, en *The Coming of the Body*. Para Juvin, el cuerpo occidental ha sufrido una transformación sin precedentes:

Qué hay de nuevo, al principio del nuevo milenio? El cuerpo. El cuerpo que hemos heredado del siglo veinte se ha transformado en el tiempo, se ha transformado en el espacio, está muy cerca de cambiar su naturaleza<sup>444</sup>.

A pesar de que la época neoliberal se caracteriza por el corto plazo, la expectativa de vida humana no hace más que aumentar gracias a las innovaciones tecnológicas y a las intervenciones médicas que hoy se hacen posible<sup>445</sup>. Los seres humanos viven cada vez más años, mientras se extiende la narrativa de que “no tenemos tiempo”. Y nos parece que esta paradoja temporal es la que resuena en estas fotografías de Dora Budor. Las narrativas del 24/7 han creado la ilusión de que hay un mundo siempre activo que impone un ritmo al ser humano que éste no logra seguir. A la vez, el ritmo ascendente de innovaciones tecnológicas exige a los seres humanos una permanente recalibración de ritmos. Berardi analiza el sutil cambio de posicionamiento que Deleuze y Guattari han tenido con respecto a la aceleración<sup>446</sup>. Cuando escriben *El Anti-Edipo*, en el 1972, se muestran partidarios de acelerar más el proceso capitalista y rechazan cualquier retorno a la lentitud de las sociedades pre-capitalistas:

En el Anti-Edipo este rechazo asume la perspectiva esquizoide: lo esquizo es aquello que acelera el ritmo del inconsciente. La esquizofrenia es sinónimo de velocidad: la velocidad del universo circundante en relación con la velocidad de la interpretación mental<sup>447</sup>.

---

444 Hervé Juvin, *The coming of the body*, Verso, New York, London, 2010, 1.

445 Juvin sostiene que la medicina, la industria del lujo, farmacéutica y alimentaria, extienden la expectativa de vida, explotando los límites de lo patológico. *Ibid.*, 71.

446 Franco “Bifo” Berardi, “El aceleracionismo cuestionado desde el punto de vista del cuerpo”, en: Armen Avanessian y Mauro Reis, eds., *Aceleracionismo: estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*, Caja Negra, Buenos Aires, 2017, 69-76.

447 *Ibid.*, 70.

Y en cambio, en *¿Qué es la filosofía?*<sup>448</sup>, escrita veinte años más tarde Deleuze y Guattari escriben:

Sólo pedimos un poco de orden para protegernos del caos. No hay otra cosa que resulte más dolorosa, más angustiante, que un pensamiento que escapa de sí mismo, que las ideas que huyen, que desaparecen apenas esbozadas, roídas ya por el olvido o precipitadas en otras ideas que tampoco dominamos<sup>449</sup>.

Para Berardi, este cambio en el modo de entender la aceleración, por parte de Deleuze y Guattari, se debe a que, entre ambas publicaciones<sup>450</sup>, la globalización y la revolución “info-técnica” han intensificado los “efectos de la aceleración en el cuerpo deseante”<sup>451</sup>. Si el aceleracionismo ha sido, en las últimas décadas, un modo de pensar que veía en la aceleración una posibilidad de desestabilización del capitalismo<sup>452</sup>, la aceleración puede tener efectos devastadores:

La aceleración es una de las formas de la subyugación capitalista. El inconsciente es sometido al ritmo siempre creciente de la infosfera, y esta forma de subsunción es dolorosa: genera pánico antes de destruir finalmente cualquier forma posible de subjetivación autónoma<sup>453</sup>.

Las imágenes de Budor ponen en el centro un tiempo que parece estar fuera de quicio: una dislocación temporal que pone al ser humano en jaque. La enfermedad se visibiliza como una ruptura de la sintonía del cuerpo consigo mismo. Los títulos de las fotografías podrían traducirse al español de la siguiente forma: *Alérgicos al siglo veinte, Cuando los enfermos gobiernan el mundo, Aquellos que pueden arruinar el futuro, Algo*

---

448 Véase Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Paidós, 1993.

449 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El Anti-Edipo*, Paidós, Barcelona, 1985, citado en Franco “Bifo” Berardi, *Ibid.*, 71.

450 *El Anti-Edipo* se publicó por primera vez en 1972, mientras que *¿Qué es la filosofía?* se publicaba en 1992.

451 Franco “Bifo” Berardi, *Ibid.*, 71.

452 Véase la introducción de Avenassian y Reis, en Armen Avanessian y Mauro Reis, eds., *op.cit.*

453 Franco “Bifo” Berardi, *Ibid.*, 71.



*de lo que tener miedo*. Son títulos que aluden a un mundo gobernado por enfermos del tiempo. Escuchamos decir al psiquiatra Tosquelles, en alguna ocasión, que el loco es un disrítmico: alguien que ha perdido su ritmo interior<sup>454</sup>. También estas mujeres urbanitas, de piel clara, han perdido, de algún modo, la cabeza. O dicho de otro modo, su ritmo interior. Al observar las fotografías, podemos pensar, en línea con lo expuesto hasta ahora, que los sentidos que se ubican en la cabeza han sido estimulados por smartphones y otros dispositivos, en exceso. Podemos preguntarnos si ese envejecimiento prematuro de la cabeza se debe a la absoluta subyugación de los sentidos que se produce en el contexto del capitalismo actual, donde las relaciones entre el cuerpo y la tecnología se hibridizan y automatizan. Los ritmos del capital han permeado el cuerpo hasta hacer estallar su reloj interno en mil pedazos, hasta lograr que el ser humano de la espalda no a las manecillas del reloj, ni a luz de las pantallas, sino a sus propios ritmos.

### 3.2.6. Retículas.

*Patterns of life* (2015) es un ensayo audiovisual donde el artista francés Julien Prévieux traza una genealogía de las economías inteligentes, móviles y conectivas de hoy. La película empieza mostrando en pantalla un escenario oscuro iluminado por una luz roja. Sobre el suelo rojizo van apareciendo una serie de personajes vestidos de uniforme, con una serie de bombillas adheridas sobre su cuerpo que marcan la posición de sus articulaciones o de los huesos.

---

454 En una conversación mantenida en el Hospital Psiquiátrico Instituto Pedro Mata de Reus en 1989 el psiquiatra Francesc Tosquelles escribe: "El esquizofrénico, eh, el loco, es un disrítmico, eh, ha perdido su ritmo interior y entonces quien le da el la, y no solamente el la, sino el la ta, ta, ta, eh, eh, y según la situación, eh, ....se canta por alegrías, o se canta... siempre se canta jondo, eh, siempre se canta desde lo hondo de la guitarra, eh". Tosquelles explica que si el enfermo ha perdido el ritmo y el propósito del psiquiatra es ayudarlo a recuperarlo, "gratándole la barriga", es decir rascándole la barriga (Aunque Tosquelles está hablando en castellano, utiliza la expresión catalana "gratar", que puede traducirse como "rascar"). En Francesc Tosquelles, Archivo Sonoro Institut Pere Mata de Reus, núm. 4, (3a), "El psicótico flamenco", 20 de junio de 1989. Agradezco al Institut Pere Mata que me haya facilitado acceso a este archivo.



Los personajes caminan y bailan por el escenario, mientras escuchamos una voz en *off* que dice:

En 1892, a lo largo de mis investigaciones relativos a la estética, me preguntaba por las propiedades físicas de la gracia. Una de las características más importantes de la gracia es que si siguiéramos la trayectoria de diversas partes del cuerpo a través del espacio los puntos formarían una línea que tiene la propiedad esencial estética de la continuidad, la simetría y la regularidad.

Quería probar esto con un experimento: Fijé pequeñas luces que parecían joyas eléctricas sobre los cuerpos de varios bailarines. Entonces los filmé mientras bailaban en la oscuridad bajo una luz de seguridad roja, de modo que la emulsión registrase solamente los puntos brillantes dejados por las lámparas en sus cuerpos. Los resultados eran claramente líneas sinusoidales que marcaban la trayectoria que habían tomado la cabeza, los hombros, caderas, rodillas y tobillos.

El recorrido de la luz en el movimiento de la mano es muy visible. Una vez la acción ha sido estudiada y corregida es importante que el trabajador sea instruido con sus movimientos exactos. Se le da forma a un cable con el recorrido exacto de cada movimiento y es montado en su posición correspondiente con la máquina. Este tipo de modelo de movimiento es comparable a la estela que deja un crucero. (...) Este modelo permite al usuario apreciar el valor de un movimiento particular. El modelo de movimiento hace tangible la noción de que “el tiempo es dinero” y que el movimiento innecesario es, por eso mismo, dinero perdido para siempre<sup>455</sup>.

---

455 Véase Julien Prévieux, *Patterns of life* (2015), accesible en la web (consultada el 19 de octubre de 2019): <https://vimeo.com/141794173>

A finales del siglo XIX, la noción de que el tiempo es dinero se extiende y el cuerpo que trabaja pasa a ocupar el centro de todas las miradas. La pareja de ingenieros Frank B. y Lillian Gilbreth desarrollaron un método que llamaron “cronociclógrafo”<sup>456</sup>, que consistía en colocar pequeñas luminarias en las manos de la trabajadora para poder registrar sus movimientos sobre una emulsión fotográfica. La película de Prévieux actualiza algunos de estos experimentos y traza un recorrido que reinterpreta una serie de invenciones tecnológica orientadas hacia la detección del movimiento. Siguiendo a Prévieux, las tecnologías que hoy buscan detectar qué productos miramos, dónde estamos o cómo nos movemos, se encuentran enraizadas en esa misma obsesión moderna de disciplinar el movimiento y capitalizar el tiempo que detectaba Foucault:

¿Cómo capitalizar el tiempo de los individuos, acumularlo en cada uno de ellos, en sus cuerpos, en sus fuerzas o sus capacidades y de una manera que sea susceptible de ser utilizable y controlable? ¿Cómo organizar vidas provechosas? Las disciplinas que analizan el espacio, que descomponen y recomponen las actividades, deben ser también entendidas como aparatos para sumar y capitalizar el tiempo<sup>457</sup>.

La disciplina es, siguiendo a Foucault, una coerción que “reticula” el tiempo, el espacio y los movimientos corporales<sup>458</sup>, que ganan en docilidad y utilidad. En otra escena de la película, Prévieux muestra un escenario plagado de retículas. El cuerpo aparece aquí envuelto en una retícula



---

456 En Frank Gilbreth and Lillian M. Gilbreth, *Applied Motion Studies*, New York, Sturgis & Walton Studies, 1917, 19.

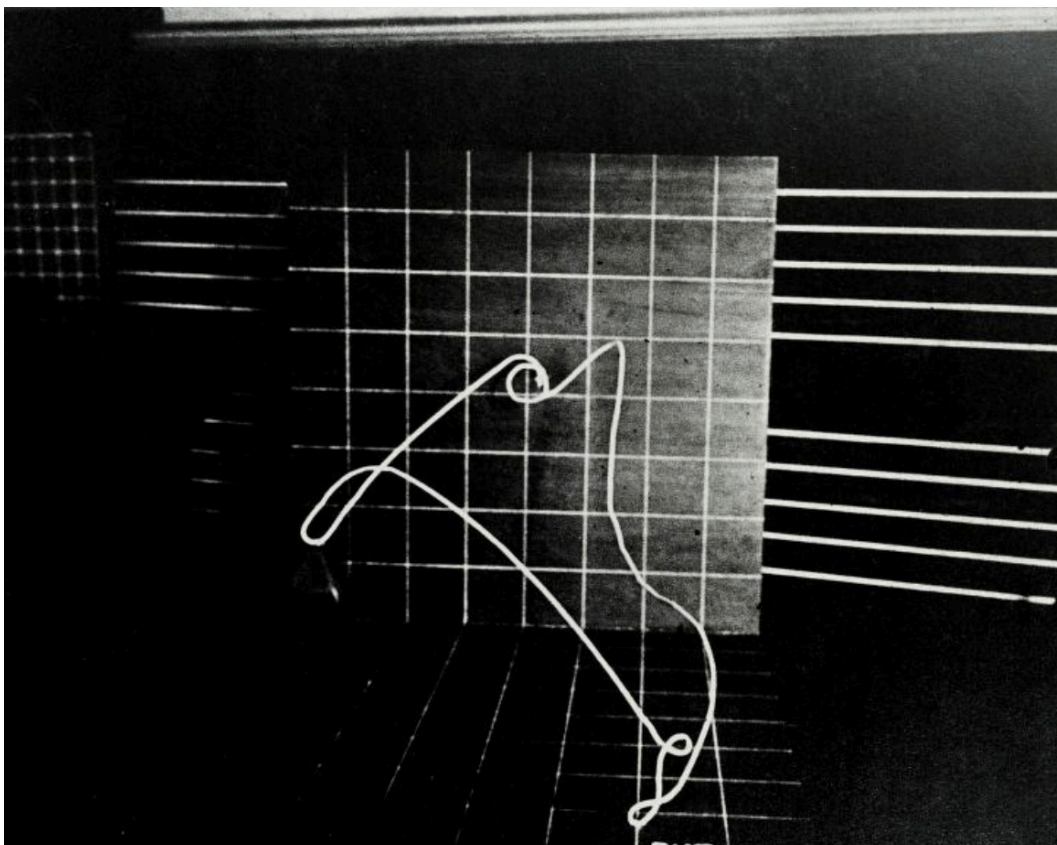
457 Michel Foucault, *Vigilar y Castigar*, op.cit., 161.

458 *Ibid.*, 141.

temporal que busca hacer del cuerpo una entidad operacional más eficiente. La escena alude a los estudios que los Gilbreth realizaron para optimizar los movimientos dentro y fuera de la fábrica.



Los Gilbreth tratarán de corregir estas imprecisiones. Y ahí es donde entra en juego la retícula, que será utilizada de forma obsesiva. Gilbreth coloca a las trabajadoras siempre entre superficies reticuladas, que suelen consistir en una cuadrícula de líneas blancas sobre fondo negro. Después, construye pequeñas maquetas tridimensionales. Se trata de triedros que reproducen la misma cuadrícula de la fotografía. Un cable maleable, que representa el movimiento y el recorrido de las manos, flota en medio del triedro. Gilbreth lo estudia y lo modifica hasta encontrar el recorrido más eficiente, que coincidirá con el recorrido más corto y rápido para realizar la tarea.



La trabajadora será entonces instruida para recalibrar sus movimientos, ajustándolos al modelo propuesto por Gilbreth. Como escribe Grégoire Chamayou:

La modelización es un preludio de la estandarización (...) El gesto del trabajador, reconstruido en el laboratorio, vuelve a entrar en el taller de modo cambiado, esta vez como un hilo a través del que conducir cuerpos productivos para conformar su baile<sup>459</sup>.

La mano de la trabajadora se moverá entonces a un ritmo más regular, y deberá entrenar su mano hasta interiorizar el movimiento como si fuese propio, hasta moverla de forma automática y espontánea como si la hubiese sido ensartado por el cable. Los experimentos de Gilbreth coinciden con los esfuerzos de Taylor por tratar la eficiencia de los trabajadores como una cuestión de eficiencia nacional en los Estados Unidos de Amé-

---

459 Grégoire Chamayou, "Patterns of life", en Anselm Franke y Stephanie Hankey, Marek Tuszynski, Haus der Kulturen der Welt, Tactical Technology Collective, *Nervous systems: Quantified life and the social question*, Spector Books, Leipzig, 2016, 197-199.



rica<sup>460</sup>. A principios del siglo XX, Taylor pensaba que los recursos naturales de los que disponía el país eran escasos. Y en cambio, detectaba en la fuerza de trabajo, una fuente de recursos inagotable:

Podemos ver nuestros bosques desapareciendo, nuestra energía hidráulica gastándose, nuestro suelo siendo arrastrado por inundaciones hacia el mar; y el fin de nuestro carbón y nuestro hierro está a la vista. Pero nuestros mayores gastos de esfuerzo humano suceden cada día a través de nuestros actos torpes, mal desarrollados o ineficientes, y a los que el señor Roosevelt se refiere como una falta de “eficiencia nacional”, son menos viables, menos tangibles, y son solo vagamente apreciados <sup>461</sup>.

En sintonía con el presidente Roosevelt, la conservación de los recursos naturales estadounidenses y la “eficiencia nacional” pasan a un primer plano. Y esta reordenación de las prioridades, sitúa el cuerpo de los operarios en el centro de todas las miradas. Pero en *Patterns of life* vemos cómo esa reticulación empieza a afectar no solamente a los movimientos realizados en la fábrica, sino también a los movimientos realizados fuera de ella. Al reescenificar el laboratorio de Gilbreth, con maquetas incluidas, Julien Prévieux coloca a una serie de personajes que realizan movimientos de una forma simultánea. No van vestidos con uniforme de fábrica, sino tal como iría cualquiera, hoy, por la calle. Realizan tareas sencillas: sujetar, agarrar, soltar o mover el brazo. Cada movimiento es realizado frente a una retícula, mientras se escucha:

Formas más poderosas de ver y diseñar los movimientos facilitan una comprensión de las economías inteligentes, móviles y conectivas contemporáneas, donde los actores de la industria pueden capitalizar la tecnologización del movimiento. Ayudará a acelerar el cambio de la cultura global de una disciplina del movimiento a un control del movimiento, y de una ciencia moderna del movimiento a un capitalismo en movimiento<sup>462</sup>.

Aunque “hubo un tiempo en que los humanos vivían sin dejar apenas rastro”<sup>463</sup>, como nos recuerda Chamayou, hoy casi todos nuestros movimien-

---

460 Francis Winslow Taylor, *The Principles of Scientific Management*, Harper&Brothers Publishers, Nueva York y Londres, 1919, 5.

461 *Ibid.*, 5.

462 Este es un fragmento del guión de la película de Julien Prévieux, *Patterns of life*, *op.cit.*

463 Grégoire Chamayou, “Patterns of life”, en Anselm Franke, Stephanie Hankey, Marek Tuszynski, *op.cit.*, 195.



tos son ya registrados a través de múltiples dispositivos, y esta tendencia no hace más que aumentar. Aquellas pequeñas bombillas, que permitían visualizar el movimiento de las manos, han sido reemplazadas por millones de pequeñas pantallas que siguen iluminando los dedos de la humanidad, registrando las miradas, los comportamientos y los hábitos<sup>464</sup>. A través de esas pantallas de luz, que no dejan de ser sensores, las rutinas de los usuarios son estudiadas y traducidas a patrones y datos mediante algoritmos complejos, capaces de recalcular y anticipar hábitos de consumo, tendencias y necesidades. A medida que avanzamos hacia un mundo operado por seres y máquinas inteligentes, el interés por los movimientos eficientes del obrero en tareas mecánicas se desplaza hacia las estereotipias y las arritmias de los usuarios en la red, así como a los movimientos oculares, que delatan de un modo inconsciente qué nos interesa y qué nos atrae. Si antes el trabajo era supervisado por el patrón en la fábrica ahora nuestros patrones de comportamiento son estudiados en la red. Como advierte Julien Prévieux, la disciplina de movimiento se transforma en control de movimiento:

Los movimientos del ojo reflejan los procesos mentales humanos. Por eso, los pensamientos de los observadores pueden ser seguidos, hasta cierto punto, al registrar el movimiento de los ojos. Es fácil determinar, a partir de estos registros, qué elementos atraen al ojo del observador. Y consecuentemente, su pensamiento.

Grégoire Chamayou recuerda que cada movimiento y cada deriva por la red deja un rastro mucho más difícil de borrar que las huellas que dejaban nuestros ancestros en la nieve o en la arena<sup>465</sup>. En una de las ilustraciones de Andrea Köpfer, un individuo avanza mirando el móvil dejando unas marcadas huellas tras de sí<sup>466</sup>. El dibujo de Köpfer trae al frente una nueva temporalidad, donde el presente, pasado y futuro se engarzan hasta formar un bucle. Lo que este nuevo sujeto ve en el móvil, queda registrado en

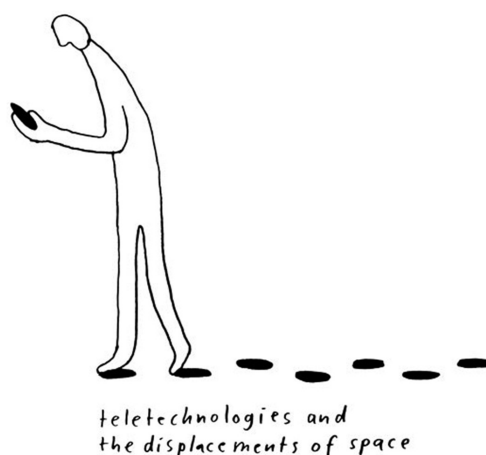
---

464 Esta tendencia no ha hecho más que empezar. Los expertos en tecnología sostienen que en futuro próximo también nuestras constantes vitales serán registradas y monitorizadas en tiempo real mediante sensores conectados con centros de salud, abriendo la posibilidad de que los consumidores puedan curarse ellos mismos mediante asistencia IT. Véase R. G. Bushko, "Future of eHealth: can consumers cure themselves?", en *Studies in health technology and informatics*, 1 de enero, Núm. 149, 2009, 178-84.

465 Grégoire Chamayou, *op.cit.*, 195.

466 Las ilustraciones de Andreas Köpfer pueden verse en Armen Avanessian y Suhil Malik, *The time complex: Post-contemporary*, Miami, Florida, 2016.

la web y marca lo que verá en un futuro. La huella digital de los pasos y de la mirada del usuario será utilizada vía algoritmos para anticipar deseos y necesidades, de un modo hiperindividualizado. Y así, el historial de consumo de cada usuario discriminará opciones futuras. Esta forma, inédita, de reticulación temporal, se ha vuelto más invisible que nunca y pliega al sujeto hasta dejarlo atrapado en un bucle.



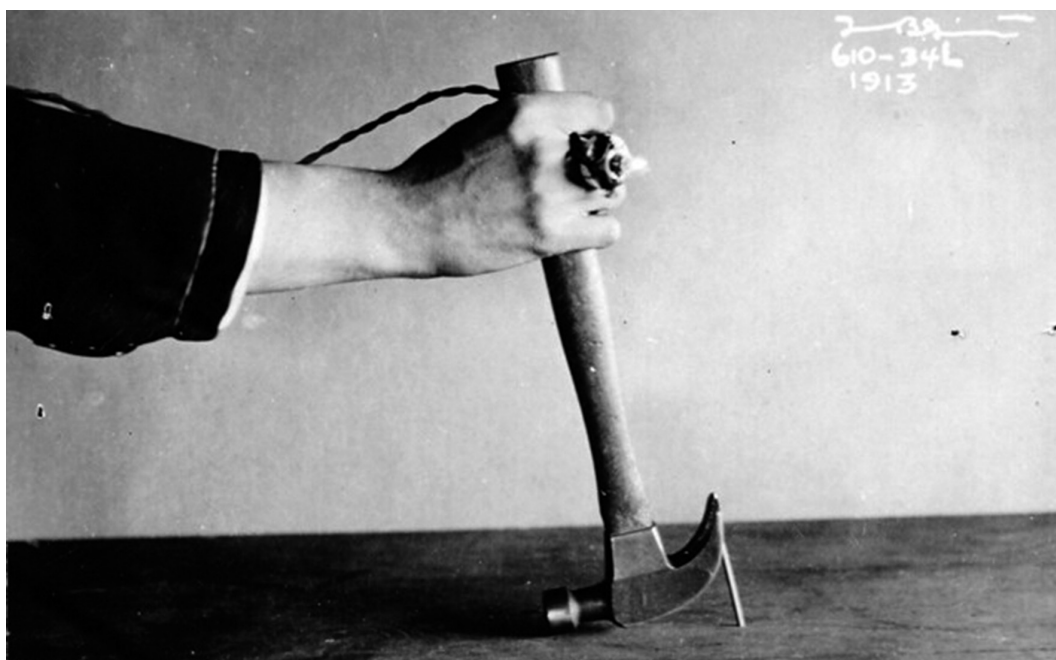
En la reciente exposición, curada por el artista británico en Manchester en 2013, titulada *All That Is Solid Melts Into Air*<sup>467</sup>, el brazo de un maniquí emergía de la pared, llevando un artefacto muy singular. Se trata del *Motorola WT400*, un ordenador móvil portátil que se acopla al brazo y que se conecta a un anillo escaneador. Éste es el dispositivo que utilizan



---

467 Exposición comisariada por Jeremy Deller en la Manchester Art Gallery en 2014. Véase web del artista (consultada el 21 de Octubre de 2019): [https://www.jeremydeller.org/Solid/Solid\\_Video.php](https://www.jeremydeller.org/Solid/Solid_Video.php)

muchos de los trabajadores en los almacenes de Amazon. Éste es otro caso más de “acoplamiento humano-maquínico”, como diría Éric Sadin<sup>468</sup>, o de “antrobología”. A pesar de la novedad, la imagen recuerda a una fotografía realizada por Gilbreth en 1913. Allí vemos una mano de carne y hueso que sujeta un martillo. El dedo corazón lleva puesto un anillo que sujeta una pequeña bombilla, y que se conecta también con un cable eléctrico.



Cien años separan estas dos imágenes, pero al poner una junto a la otra, pensamos que es posible que el trabajador de Amazon experimente el trabajo de una forma no tan alejada del trabajador taylorista. En *Seasonal Associate*, Heike Geissler escribe acerca de sus experiencias como trabajadora de Amazon en los almacenes de Leipzig en Alemania. Escanear códigos de barras, contar productos, meterlos en cajas y llevarlos de un sitio a otro o seguir las instrucciones que aparecen en la pantalla son tareas que aún no pueden ser realizadas por menor coste por la máqui-

---

468 “Se trata de un *acoplamiento* inédito entre organismos fisiológicos y códigos digitales, que se teje induciendo una tensión inestable entre aptitudes y misiones otorgadas a lo humano, por un lado, y a las máquinas, por el otro”. En Éric Sadin, *La humanidad aumentada*, Caja Negra, Buenos Aires, 2013, 30.

na<sup>469</sup>. Geissler tiene la sensación de que allí “se permite que el tiempo de trabajo se derrita; hay lugares donde puedes ser lenta”<sup>470</sup>. Y en cambio, en otro momento, Geissler advierte que las trabajadoras reciben *feedback* diario de un supervisor, que compara su rendimiento con la productividad media del resto de trabajadorxs:

Hasta el nivel del turno en segmento pequeño, drásticamente por debajo de la media del turno, dice Sebastian, poniendo sus hojas de feedback encima del escritorio de Molly<sup>471</sup>.

Tras el *feedback* del supervisor el ritmo se acelera:

A partir de ese punto, ustedes dos son un aquelarre de brujas, y como reacción lógica a las cifras y gráficos, y a las amonestaciones diarias para trabajar *más rápido*, usted está *bajo la media del turno otra vez*. Cada bruja es el resultado de un poder ridículo, no una bruja real, sino una cita, una referencia a cada cuento de hadas, contada quizás, una vez, a alguien como Sebastian, que aún tiene la fuerza secreta para conmocionarle. Sí, usted quiere conmocionarle. Piensa extravagantemente sobre tal posibilidad y se le pasa el principio de su descanso para comer. Mira a su alrededor: Molly se ha ido. Le hubiera gustado pasar el descanso con ella<sup>472</sup>.

Este pasaje muestra cómo una advertencia del supervisor basta para acelerar el ritmo de trabajo. Pero, mientras que este control era ejercido en la fábrica taylorista por medio del reloj, y en la cadena de montaje por medio de la velocidad impuesta, Heike Geissler responde al feedback del supervisor como si estuviese embrujada. La necesidad de ser productiva ha sido absolutamente interiorizada.

---

469 “Usted no es nada más que un marcador de posición de máquinas que ya se han inventado pero que no son, aún, suficientemente rentables como para reemplazarle permanentemente a usted y sus compañeros, que son muy *low-cost*. El hecho de que su presencia sea necesaria molesta a su empleador, a quien desagrada tratar con alborotadores”. En Heike Geissler, *Seasonal Associate*, Semiotext(e), South Pasadena, 2018, 137.

470 Heike Geissler, *Ibid.*, 53.

471 *Ibid.*, 176.

472 *Ibid.*, 177.

### 3.2.7. Cronofotografías desde Occidente.

Sam Meech logra que saltemos en el tiempo con su *Knitted Horse Firework* (2013). Se trata de una animación basada en la serie de cronofotografías, titulada *Horse in Motion* (1878), de Eadweard Muybridge. Utilizando la misma técnica de tarjetas perforadas que utilizaba en *Punchcard Economy*, Meech traslada ahora una serie de dibujos perforados, donde puede verse la figura de un caballo

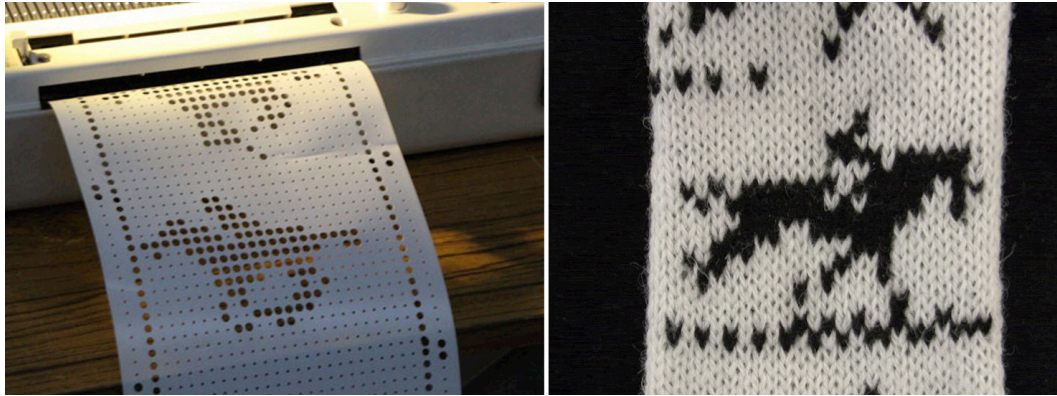


en diferentes fases del galope. Un total de 272 siluetas perforadas del caballo, que funcionan como *frames* de lo que será la animación final, son trasladadas a un tejido de lana, de 28 puntos de ancho, por 13 metros de longitud, como si de una larguísima bufanda de caballos al galope se tratara. Meech ha realizado una serie de performances en directo, no siempre exitosas<sup>473</sup>. Al pasar el tejido por delante de una cámara de vídeo fija, el artista logra, a veces, crear la ilusión de que la figura de un caballo, en baja resolución, galopa en pantalla.

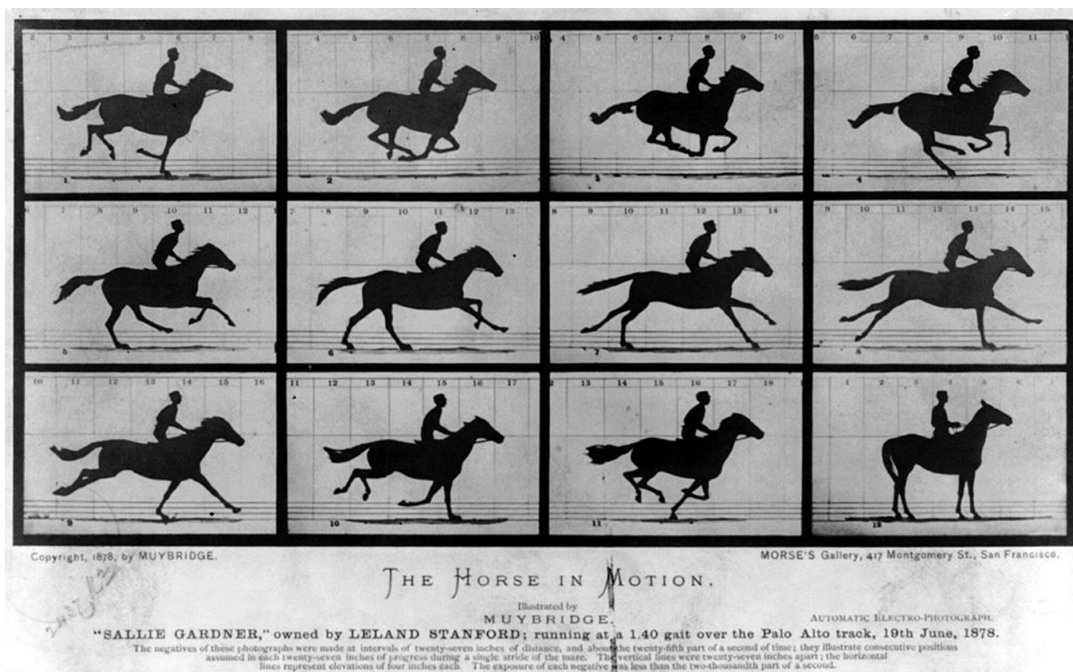
---

473 La performance del caballo tejido, conocida como *Knitting Horse Performance* acabó con éxito en diferentes lugares del Reino Unido: en Waterside Arts Centre (Sale), en Creative Process (Liverpool) y en el Flatpack Film Festival (Birmingham). Ha sido realizada sin éxito en el Film Material (Manchester), donde la máquina se atascó, rompiendo dos agujas. Véase la web del artista (consultada el 6 de diciembre): <http://smeech.co.uk/portfolio/knitted-horse-performance/>





La performance de Sam Meech nos lleva de vuelta a las cronofotografías de Eadweard Muybridge, realizadas hacia 1880. Que Meech elija la figura de un caballo no parece un hecho casual. Sabemos que el caballo que galopa en la pantalla alude, de un modo directo, a Occidente, el caballo de Leland Stanford, que Muybridge empezó a fotografiar en 1872, revolucionando el mundo estético y científico.



Leland Stanford patrocinaba los estudios de Muybridge al mismo tiempo que fundaba la prestigiosa Universidad de Stanford, que sigue brillan-



do junto a Silicon Valley<sup>474</sup>. La cronofotografía de Muybridge despertó pronto interés en Europa. Cuando Muybridge fotografiaba a Occidente, en 1872<sup>475</sup>, Marey estaba ya empleando métodos gráficos con el propósito de desvelar y hacer explícita, siguiendo a Rabinbach, la “cronología interior de los ritmos del cuerpo”<sup>476</sup>. Su propósito era comprender mejor esa cronología interior para eliminar los tiempos perdidos<sup>477</sup>. Al ver publicadas las fotografías de Eadweard Muybridge, Marey le invitó a París para conocer mejor su método. Aun reconociendo que las fotografías de Muybridge superaban su método gráfico, en el sentido de que congelaban mejor el movimiento, éstas ignoraban, siguiendo a Marey, la variable del tiempo<sup>478</sup>. No obstante, tras conocer a Muybridge, Marey empezaba a emplear la fotografía como método de registro, y logrará, finalmente, introducir la variable del tiempo en cada instantánea, mediante la colocación de un pequeño cronómetro en la parte frontal de la cámara. En 1883, Marey fotografía a personas vestidas con un traje especial. Se tra-

---

474 Como explica Rebecca Solnit, Stanford fue uno de los hombres poderosos que trajo la velocidad a los Estados Unidos, al introducir el tren transcontinental, que permitió atravesar el continente en solamente una semana, en lugar de seis o siete. Solnit ha desarrollado estas cuestiones y ofrece un acercamiento a la cronofotografía de Eadweard Muybridge en Rebecca Solnit, *River of Shadows*, Penguin Books, New York, 2004.

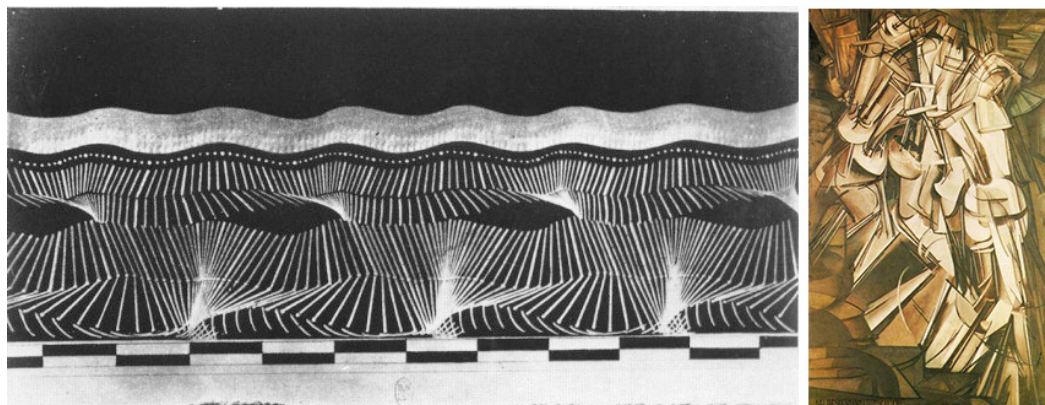
475 *Ibid.*, 3.

476 Véase Anson Rabinbach, *The human motor: energy, fatigue, and the origins of modernity*, University of California Press, Berkeley, 1992, 94.

477 En *The Human Motor*, Anson Rabinbach explica como a mediados del siglo XIX Helmholtz investigaba el tiempo que tardaba el músculo de una rana seccionada en reaccionar ante una señal eléctrica. Ese tiempo que el músculo tardaba en reaccionar era para Helmholtz “tiempo perdido”. La idea del “tiempo perdido” se encontraba también en el centro de las investigaciones de Marey, para quien el cuerpo era entendido como una máquina. Lo que diferenciaba las máquinas creadas por el hombre y la máquina animal era que éstos últimos necesitan descansar. Para Marey, “el trabajo del cuerpo representa solamente una fracción de lo que podría ser producido”. El descanso era entendido como un tiempo no productivo. A finales del siglo XIX emergen una gran cantidad de tecnologías de registro, con el único propósito de medir una serie de variantes fisiológicas —la temperatura, los ritmos cardíacos, la respiración, el pulso— para permitir al fisiólogo llegar allí donde los sentidos no pueden llegar, que Marey utilizará para visibilizar esos ritmos y movimientos internos. Véase el capítulo titulado “Time and motion: Etienne-Jules Marey and the mechanics of the body”, en Anson Rabinbach, *The human motor: energy, fatigue, and the origins of modernity*, University of California Press, Berkeley, 1992, 94, 84-119.

478 Muybridge disponía una serie de cámaras, conectadas a unos cables, que se iban disparando a medida que el caballo pasaba por encima de ellas, pero no se producía ningún registro del movimiento en relación al tiempo, aunque sí le interesaba la descomposición del movimiento. El interés de Marey, en cambio, se centraba en la relación entre el movimiento y tiempo.

taba de un traje oscuro, sobre el que destacaban unas líneas plateadas, dispuestas a lo largo de las extremidades o sobre las articulaciones. En estas fotografías vemos como el cuerpo desaparece, mientras que las líneas plateadas quedan perfectamente registradas. El cuerpo es reducido, por medio de esta técnica, a un diagrama de rayas blancas, que permiten analizar los patrones de movimiento, y que no dejan de recordar a la pintura de Marcel Duchamp, *Desnudo Bajando la Escalera* (1912).



Rabinbach ha explicado que, para Bergson, las cronofotografías de Marey reflejaban la crisis que la modernidad atravesaba, en cuanto a la concepción del tiempo, porque allí el tiempo se expresaba, no como una duración, sino como una discontinuidad infinita<sup>479</sup>. La descomposición del movimiento y la espacialización del tiempo, llevada a cabo por Marey, se oponía radicalmente a la forma en que Bergson entendía el “tiempo real, entendido como flujo...como la movilidad del ser que escapa la fijación del conocimiento científico”<sup>480</sup>. Más allá de esta cuestión, Rabinbach ha insistido en que la cronofotografía se enmarca dentro del contexto de la preocupación por la conservación de la energía de lxs trabajadorxs, que encontramos en Europa hacia

---

479 *Ibid.*, 112.

480 Henri Bergson, “La evolución creadora”, en *Obras escogidas*, Aguilar, Madrid, 727.

la segunda mitad del siglo XIX<sup>481</sup>. La cronofotografía puede ser entendida, en este sentido, como un claro síntoma de la obsesión moderna por el tiempo, que apuraba a lxs trabajadorxs en la fábrica y que buscaba el modo de comprender y eliminar la fatiga. Pero como nos ayuda a ver José Luis Gallero, la fatiga se encuentra curiosamente relacionada con el galope de los caballos:

En *Indisposición general: Ensayo sobre la fatiga* (2016), Martí Peran explica el significado originario del infinitivo latino *fatigare*: cabalgar hasta extenuar por completo los caballos. En la sociedad digital, los caballos galopan a través del espacio electrónico que acorta vertiginosamente los plazos<sup>482</sup>.

Tanto en las fotografías de Muybridge como en la performance de Meech, un caballo avanza atrapado en un movimiento inquieto, sin posibilidad de detenerse. Además de la obsesión moderna por el tiempo, las imágenes de Occidente al galope nos ayudan a recordar que la cronofotografía nació, patrocinada por Stanford, en las vecindades de Hollywood, Silicon Valley o la misma Universidad de Stanford, desde donde se promueve hoy una silicolonización del mundo<sup>483</sup>, diciéndolo con Éric Sadin, y desde donde se siguen definiendo las nuevas formas de mirar<sup>484</sup>.

---

481 Como explica Anson Rabinbach, Marey concebía su trabajo cronofotográfico como un intento de visibilizar esos tiempos perdidos, y estaba, por lo tanto, vinculada a una economía del tiempo: “Igual que regulamos el uso de las máquinas para obtener un resultado útil con el menor gasto de trabajo, el hombre puede también regular sus movimientos (...) con la menor fatiga posible”. La cronofotografía emerge en el contexto de esa preocupación por la “conservación de la energía de la fuerza de trabajo”, haciendo “posible una ciencia de la fatiga y una racionalización de los movimientos del cuerpo –una economía de la energía que llevó a una ciencia del trabajo claramente europea”. La cronofotografía demuestra, siguiendo a Rabinbach, el potencial que podía tener el entrenamiento para la economía del tiempo, aunque el cuerpo no se mostraba capaz de seguir las cadencias racionalizadas propuestas por los ingenieros del trabajo. Los músculos encuentran un límite fisiológico, la fatiga, el punto donde los músculos se muestran exhaustos, y el cuerpo se vuelve absolutamente improductivo. A diferencia de las máquinas creadas por los humanos, el cuerpo humano necesita descansar. Véase Anson Rabinbach, “Time and motion: Etienne-Jules Marey and the mechanics of the body”, en Anson Rabinbach, *op.cit.*

482 José Luis Gallero, Jorge Reichmann, *Mater Celeritas. Materiales (biofísicos, políticos y poéticos) para una cronología de la aceleración*, Corazones Blindados, Granada / CEDCS, Alcalá de Henares / Galsen RPM, Titulcia / La Carbonería, Sevilla, 2018, 11.

483 El autor lo ha llamado también “la irresistible expansión del liberalismo digital”. Véase Éric Sadin, *La Silicolonización del mundo. La irresistible expansión del liberalismo digital*, Caja Negra, Buenos Aires, 2018.

484 Agradezco a Ana Pol Colmenares la sugerencia de hacer referencia a esta conexión existente, entre las cronofotografías de Eadweard Muybridge y Silicon Valley, así como la recomendación del citado libro de Solnit.

### 3.3. Estereotipias.

#### 3.3.1. Estereotipias en la cadena de montaje.

El protagonista de la película *Tiempos Modernos* (1932) trabaja en la cadena de montaje de una fábrica de componentes. Su tarea consiste en apretar, a dos manos, las tuercas de unas pequeñas placas de metal que desfilan por delante de él. Se trata de un trabajo estereotipado, basado en la repetición automatizada de un mismo movimiento. La estereotipia de Chaplin consiste en girar sus antebrazos hacia adentro y hacia afuera, una y otra vez, con la espalda algo inclinada, debiendo ajustar siempre el ritmo de sus brazos al ritmo de las piezas que pasan por delante. De pronto, Charles Chaplin pone fin a su tarea y se aleja de la cadena de montaje. Pero en lugar de detenerse, el trabajador sigue realizando la misma estereotipia. Aunque ya no hay tuercas que apretar, Chaplin continúa repitiendo el mismo movimiento, de forma rítmica y con la misma fijación. Y entonces, el movimiento parece perder el sentido, y la estereotipia parece ser un síntoma de que algo no anda bien. De hecho, aunque hemos empezado usando la estereotipia en un sentido corriente, el término “estereotipia” fue introducido por un psiquiatra francés<sup>485</sup>, en 1864, para referirse al



---

485 Falret introduce este término en 1864. Véase Paul Guiraud, “Analyse du symptôme stéréotypie, avec trois planches hors-texte”, en *L’Encéphale, Journal de neurologie et de psychiatrie*, tomo XXXI, vol. 2, núm. 4, noviembre, 1936, 229–270.

comportamiento que detectaba en determinados enfermos, que se limitaban a repetir una y otra vez lo mismo y con la misma expresión<sup>486</sup>. A principios del siglo XX, Dromard habla de la estereotipia como un movimiento automatizado, “que se exterioriza sin intervención de la conciencia ni de la voluntad”, que se caracteriza por “su coordinación, su fijación y su inutilidad”<sup>487</sup>. No queremos pasar por alto la alusión, que Dromard hace, a la inutilidad. Si nos ceñimos a su definición, la estereotipia de Chaplin, en la cadena de montaje, parece absolutamente corriente. Sin embargo, cuando los movimientos dejan de responder a una función determinada, entran en el terreno de la patología. La estereotipia se ha vuelto inútil, y patológica, al mismo tiempo. Y no deja de ser curioso, que a finales del siglo XIX y principios del XX, la estereotipia inútil preocupe, tanto en la clínica como en la fábrica. Como hemos visto anteriormente, Gilbreth llevaba ya un tiempo realizando procesos de *dressage*<sup>488</sup> en la fábrica, para lograr estereotipias más eficientes<sup>489</sup>.

El trabajo estereotipado de *Tiempos Modernos* aparece en otra animación reciente del colectivo C.A.S.I.T.A (Loreto Alonso, Eduardo Galvagni y Diego del Pozo), titulada *El Atareado Serial*<sup>490</sup> (2006). En ella puede observarse a un operario desnudo en la cadena de montaje de una fábrica de balones. Ocurre entonces algo inesperado: tras sus espaldas aparece otra cadena de montaje y emergen de sus hombros dos brazos más. Y esta mutación, que coincide con una mul-

---

486 Falret observaba, en esas acciones motoras, que “el delirio está completamente estereotipado”. *Ibid.*

487 Dromard desarrolla una teoría fisiopatológica, y ve en la estereotipia el síntoma de una demencia. Las estereotipias deben diferenciarse, para Dromard, de todas aquellas “manifestaciones motrices que responden a un contenido ideo-afectivo sea cual sea su grado de fijación”, aunque resulte complicado poder saber qué movimientos responden a un contenido ideo-afectivo. *Ibid.*

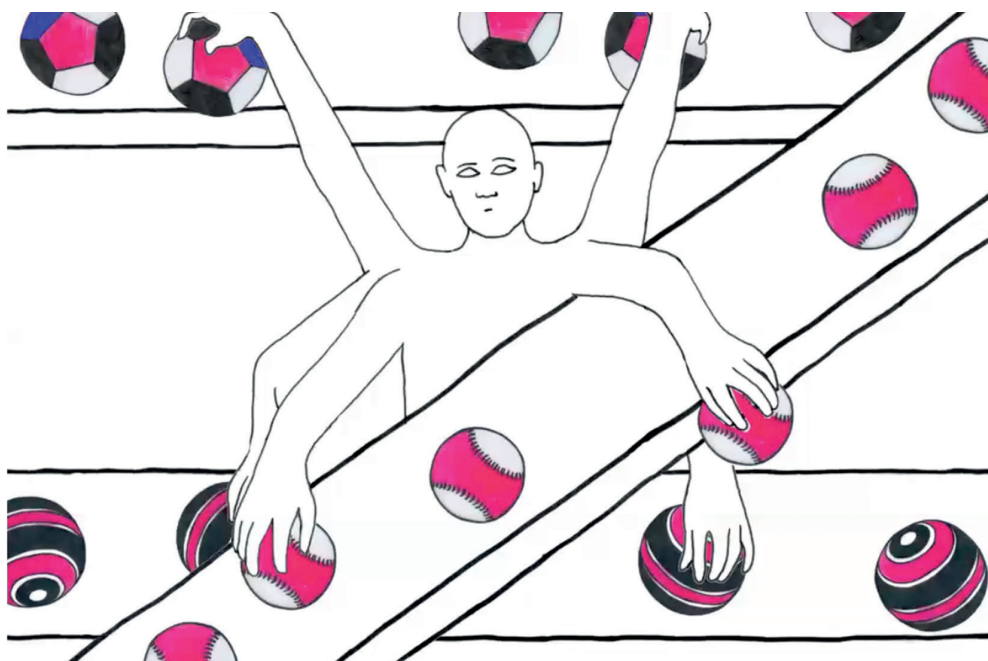
488 El término *dressage*, puede ser también traducido como “doma” o “adiestramiento” y suele referirse a la doma de caballos: estos animales son entrenados para ejecutar una serie de movimientos de una forma muy precisa cada vez que el jinete da una determinada señal.

489 Foucault insistía en que es esta capacidad para ser educado, manipulado, perfeccionado o para ser dócil, es la que hizo que el cuerpo ganara atención. Su capacidad de transformación convertía al cuerpo en el blanco de un poder que operaba a escala “infinitesimal”, es decir, en los gestos, en cada movimiento, en las actitudes o en la rapidez. Véase Foucault, *Vigilar y Castigar*, *Ibid.*

490 Esta animación es parte del proyecto *Ganarse la Vida. El Ente Transparente*, *op.cit*



tiplicación<sup>491</sup>, vuelve a producirse otra vez más. El operario acababa trabajando a seis manos, sincronizando su cuerpo con tres cadenas de montaje distintas. Sin apenas inmutarse, el trabajador de esta fábrica de artículos para el entretenimiento se ha convertido en un malabarista capaz de desdoblarse las veces que sea necesario para no perder el ritmo.



La imagen incide en la actual difusión de los límites entre el juego y el trabajo, y nos recuerda las palabras de Byung-Chul Han: “ahora uno se explota a sí mismo y cree que está realizándose”<sup>492</sup>. La última imagen del atareado serial abre el plano para mostrar al mismo trabajador aplaudiendo con entusiasmo, mientras mantiene el equilibrio sin un suelo firme sobre el que apoyarse.

---

491 La inercia de la multiplicación del capitalismo, que Santiago Alba traía al frente con el cuento de las tinajas de Wang, y que conectábamos con la pieza audiovisual, titulada *Provecho Infinito*, del mismo colectivo.

492 Entrevista a Byung-Chul Han en el diario *El País* en (consultada el 11 de julio): [https://elpais.com/cultura/2018/02/07/actualidad/1517989873\\_086219.html](https://elpais.com/cultura/2018/02/07/actualidad/1517989873_086219.html)



Como nos animan a ver Zafra y C.A.S.I.T.A (Loreto Alonso, Eduardo Galvagni y Diego del Pozo), el trabajador de hoy sigue siendo un “atareado serial”, pero con altas dosis de entusiasmo y equilibrio. La expresión elegida apunta hacia una repetición inconclusa, que recuerda a ese “reloj trucado” que Remedios Zafra utiliza para explicar la forma de experimentar el tiempo, por parte de muchxs trabajadorxs entusiastas y creativxs:

Me resulta complicado sacar de este pensamiento la imagen obsesiva de un reloj trucado que, en lugar de contar las horas, cronometra un tiempo que siempre parece volver al punto de partida, entrenando a las personas entusiastas en: hacer, aceptar, innovar, compartir, actualizar, abrir, cerrar, enviar, revisar, continuar, empezar...<sup>493</sup>

En otro trabajo de C.A.S.I.T.A. (Loreto Alonso, Eduardo Galvagni y Diego del Pozo) y el artista cubano Luis Gárciga, titulado *Jababacoa*<sup>494</sup> (2019), la estereotipia vuelve a entrar en escena. En este caso, el colectivo colabora con Gárciga para desplazar la atención hacia las antiguas trabajadoras de los talleres textiles de Guanabacoa<sup>495</sup>, muchos de los cuales cerraron durante los años noventa. La instalación audiovisual escenifica el trabajo realizado por estas mujeres, que vuelven a sentarse para coser una serie de jabas<sup>496</sup>, mientras hablan de sus experiencias laborales y afectivas. En una de las escenas, las ex-trabajadoras aparecen en pantalla, de pie, o sentadas, realizando gestos y movi-

---

493 Remedios Zafra, *El entusiasmo*, Barcelona, Anagrama, 2017, 32. La cita continúa así: “Porque me parece que esta precariedad que les señalo como efecto de instrumentalización del entusiasmo y la pasión creadora, está definida por la caducidad como principal rasgo. Una caducidad que no solo impregna la precariedad laboral contemporánea, sino también la vida en las redes”.

494 *Jababacoa* es el título de otro proyecto que el artista cubano Luis Gárciga y el colectivo C.A.S.I.T.A (Loreto Alonso, Diego del Pozo y Eduardo Galvagni) presentaban en la XIII Bienal de la Habana. El proyecto presentado en la Bienal consistía en una instalación audiovisual con objetos y una proyección de *videomapping*. Véase la web de C.A.S.I.T.A (última consulta: 11 de julio): <http://www.ganarselavida.net/proyectos/jababacoa>

495 El proyecto surge de una acción que el colectivo realizaba en el Museo Histórico de Guanabacoa, un municipio de la Ciudad de La Habana, con ex trabajadoras de los talleres de confección textil que existían en el municipio y que empezaron a cerrar en los años noventa. La acción servía como forma de reconstruir la historia oral de estas mujeres, que hablan de sus experiencias laborales y afectivas, mientras cosen jabas con una máquinas de coser. Véase la web del colectivo, (consultada de octubre de 2019): <http://www.ganarselavida.net/en/projects/jababacoa/>

496 Las jabas son bolsas de tela que adquieren un significado especial en Cuba. Como explican las protagonistas, la jaba es como una parte del cuerpo, puesto que se lleva siempre encima para poder recolectar comida o lo que vayan encontrado durante el día.

mientos en el aire. Son los movimientos que realizaban para manipular las máquinas de coser con las que trabajaban en el taller. Las mujeres reactivan esas estereotipias que habían quedado inscritas en su memoria corporal y que involucran incontables partes de su cuerpo. Luis Gárciga y C.A.S.I.T.A (Loreto Alonso, Eduardo Galvagni y Diego del Pozo), nos invitan a pensar en la dimensión afectiva del trabajo. Durante los años de trabajo, el cuerpo ha repetido las mismas tareas y los mismos movimientos, hasta sentirse como propios. Ahora las trabajadoras realizan las mismas estereotipias en pantalla, sin máquinas ni instrumentos que manipular. Cosen y cortan en el aire o manipulan máquinas de coser inexistentes.



La ausencia de las máquinas ayuda a extrañar los movimientos rutinarios del trabajo. Las estereotipias reaparecen en el cuerpo como una reminiscencia de todo el tiempo pasado en la fábrica. *Jababacoa* nos ayuda a ver que el trabajo deja en el cuerpo huellas, casi imperceptibles y difíciles de rastrear, que tienen que ver con el *dressage*, con el entrenamiento y el aprendizaje de un cuerpo que ha interiorizado una determinada forma de moverse para hacer bien su trabajo. Las estereotipias se mezclan con relatos y conversaciones desenfadadas que logran desvelar la densa textura afectiva del tiempo trabajado.

### 3.3.2. Estereotipia espectacular.

Jacques Tati realizaba *Playtime* (1967) el mismo año en que Guy Debord publicaba *La Sociedad del Espectáculo*<sup>497</sup>. La película se sitúa en París, una ciudad convertida en una enorme sala de ventas<sup>498</sup>, volcada hacia el entretenimiento y los servicios. Una de mis escenas preferidas de la película muestra a cinco trabajadores, que llevan una enorme mampara de vidrio auestas. Como si de un eclipse se tratara, una pequeña multitud observa, desde la calle, mientras los trabajadores instalan la luna de vidrio en la fachada del edificio. Se mueven con sumo cuidado,



sujetando el descomunal vidrio con los brazos extendidos. Como un cuerpo de baile improvisado, se mueven de forma sincronizada, haciendo equilibrios para no romper la lámina. Observamos esta escena, como si fuéramos otro espectador más, que observa desde la calle el espectáculo, que en este caso coincide con mirar cómo otros trabajan, en la

---

497 Guy Debord, *La Sociedad del Espectáculo*, Pre-textos, Valencia.

498 En la película de Tati resuenan muchas de las reflexiones y descripciones que Mills hace de la sociedad americana de los años cincuenta. Mills escribe: "El mundo del vendedor se ha convertido en el mundo de todo el mundo y, en parte, todo el mundo se ha convertido en vendedor. El mercado aumentado se ha convertido más impersonal y más íntimo a la vez. ¿Qué hay que no pase a través del mercado? ¿Ciencia y amor, virtud y conciencia, amistad, habilidades cuidadosamente nutridas o animosidades? Este es el tiempo de la banalidad. El mercado alcanza ahora cualquier institución y cada relación. Los modales de la negociación, el ánimo del regateo (...) la evaluación comercializada de los rasgos personales; en público y en privado existe el sabor y el sentimiento del vendedor". Véase C. Wright Mills, *White Collar*, op.cit, 161.

construcción de esa sociedad, o fábrica, siguiendo a Octavi Comeron, cada vez más transparente. Y aquí, nos parece oportuno recordar el comentario que José Luis Pardo hace en el prólogo del libro de Debord:

El espacio público de la ciudad moderna no fue solamente, como es obvio, el tranquilo escenario de la ordenada vida burguesa, sino también el teatro de una contienda en la cual quienes con su esfuerzo habían conseguido construir ese espacio -los trabajadores cuya fuerza concertada por la industria liberó a los hombres de los ciclos naturales y les permitió fabricar un espacio y un tiempo emancipados de la sangre y la tierra -pugnaban por el derecho a disfrutar de él. Entre otros, Walter Benjamin ha sugerido que la ciudad es una suerte de libro en el que podemos leer esa historia: la de los desheredados siendo una y otra vez rechazados hacia los miserables suburbios (expulsados del espacio público), y una y otra vez intentando ocupar la ciudad para apropiarse del fruto de su trabajo. Y el mismo Benjamin caracterizaba las operaciones urbanísticas más notables de finales del siglo XIX como intentos de impedir que ese programa de ocupación tuviera éxito, estrategias para extraer las lecciones de París y diseñar un espacio en el cual el movimiento obrero no pudiera volver a instalar sus barricadas<sup>499</sup>.

Más adelante, en la escena del restaurante, los trabajadores han dejado de ser el centro de atención. Los carpinteros, que realizan arreglos en el local, se esconden para no hacer peligrar la experiencia de los consumidores. Los *maîtres* y camareros interpretan su papel, mientras que los oficios son expulsados del espacio de la representación.



---

499 José Luis Pardo, "Espectros del 68", en Guy Debord, *La Sociedad del Espectáculo*, Pre-textos, Valencia, 30.



En *Playtime*, el trabajo de la fábrica se ha alejado del campo de visión. Y aun así, en la escena de la sala de espera, descubrimos los ritmos escondidos, siguiendo a Zerubavel<sup>500</sup>, de un cuerpo que parece aún heredero de aquel cuerpo industrial, que era entrenado y cronometrado para ser más eficiente. Tati espera a que le llamen, sentado al fondo, mientras otro hombre, vestido igualmente de traje, aparece sentado en primer plano. Mientras esperan, el hombre inicia una serie de movimientos encadenados, usando manos y piernas, de forma regular y mecánica: cruzar piernas, sacar hojas, coger un caramelo, sacar bolígrafo, escribir, sacudir pantalones, golpear con el boli, inhalar un medicamento.



La mano tiene un tempo: tic-tac, tic-tac. El reloj corporal sigue ahora el tiempo lineal de la cadena de montaje, sin cortes ni dilaciones. El tempo de la cadena de montaje parece haber quedado almacenado en la memoria del cuerpo, tras cientos de años de disciplina temporal. Lejos de aparatos de dispositivos de medición temporal, el cuerpo sigue moviéndose sin parar, reduciendo y eludiendo los momentos de descanso. Son movimientos, más o menos necesarios, pero que se realizan, siempre, como si el cuerpo cumpliera con un programa establecido. La mano es una herramienta que ejecuta: coge, guarda, sacude, toca, coloca, comprueba, abre o cierra. La escena señala una contradicción: el trabajador

---

500 Véase Eviatar Zerubavel, *op.cit.*

de cuello blanco se aleja del trabajo manual de la fábrica, pero en sus movimientos resuena, aún, el ritmo, pegajoso, de una cadena de montaje remota. El comportamiento del trabajador cognitivo se encuentra totalmente codificado por la lógica de la productividad taylorista. Es un cuerpo-máquina, entrenado para trabajar sin descanso: listo para entrar a formar parte de un proceso de producción más complejo, orientado hacia el sector de los servicios o el entretenimiento. Nada sorprendería, de esta secuencia, si las manos sostuvieran un móvil y lo manipularan sin cesar, canalizando y orientando todo ese exceso de energía hacia la productividad. Pero al fondo, Tati observa esta misma escena, sin mover ni un solo músculo. Un abismo se abre, entre estos dos modos de experimentar el tiempo. Si ponemos el foco en el hombre de traje ocupado, cuyo ritmo recuerda al atareado serial de C.A.S.I.T.A (Loreto Alonso, Eduardo Galvagni y Diego del Pozo), observamos que su tiempo de espera se ha ido llenando de pequeñas acciones, como si el cuerpo no pudiera permitirse simplemente esperar<sup>501</sup>. Nada tiene que ver esta forma de esperar con las reflexiones que Andrea Köpfer hace en su ensayo sobre la espera:

Esperar es una lata. Y, sin embargo, es lo único que nos hace experimentar el roer del tiempo y sus promesas. Hay infinitas formas de demora: la que llega con el amor, la visita del médico, la espera en el andén o en el atasco. Esperamos: al otro, la primavera, los resultados de la lotería, una oferta, la comida, al adecuado, y a Godot. Esperamos la llegada del cumpleaños, del día festivo, de la suerte, del resultado del partido y del diagnóstico. Una llamada, la llave de la cerradura, el próximo acto o la risa tras el chiste. Esperamos a que cese el dolor, a que nos encuentre el sueño o se plaque el viento. Holganza, desvarío o aburrimiento: en el apretado calendario de las horas regladas, la espera es el folio en blanco que hay que llenar. Y que, en el mejor de los casos, nos premia con la libertad<sup>502</sup>.

---

501 Darian Leader ha incidido en que la necesidad de mantener las manos ocupadas ha acompañado al ser humano durante siglos. La tecnología actual ha sabido dar continuación a esta urgencia por usar las manos. Leader explica que, en el siglo dieciocho y principios del diecinueve, las manos ociosas eran sinónimo de peligro, mientras que a partir de entonces ocupar las manos adquiere una dimensión terapéutica. Como explica Leader, se animaba a los soldados que volvían de la guerra a hacer actividades repetitivas y constantes para calmar los nervios. Las tareas monótonas, repetitivas y rítmicas, como las que podrían llevarse a cabo en la fábrica, fueron a partir de entonces integradas en la terapia ocupacional. Véase Darian Leader, *Hands*, Penguin House, London, 2017.

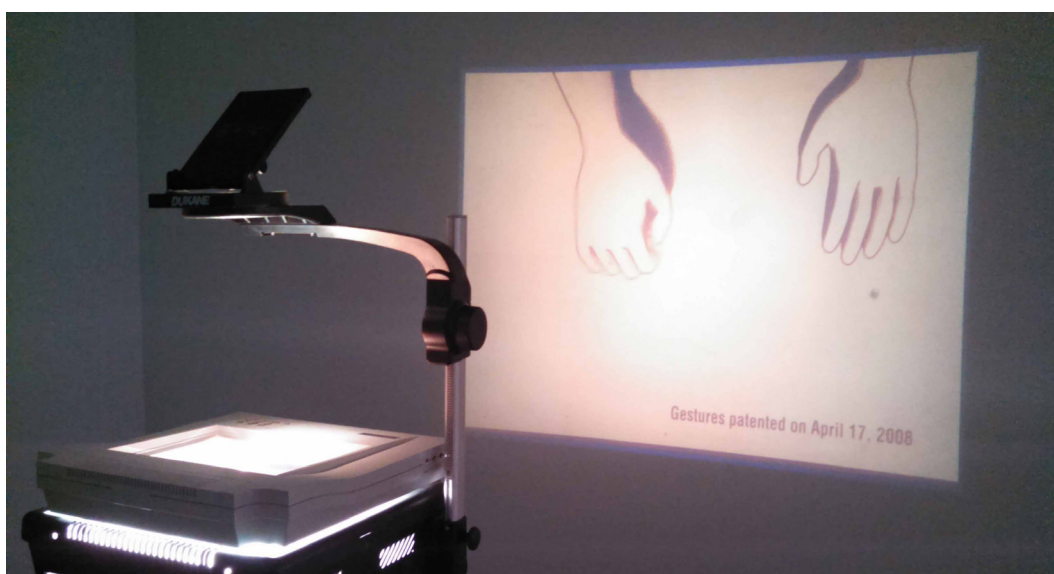
502 Andrea Köpfer, *El tiempo regalado. Un ensayo sobre la espera*, Libros del Asteroide, Barcelona, 2018, 11.



El ensayo de Köpfer busca “señalar lo gratificante de la lentitud y la espera”<sup>503</sup>, pero en la escena de *Playtime*, se produce más bien un *horror vacui* de la espera. El personaje atareado ocupa todo su tiempo haciendo pequeñas cosas. En cambio, Tati mira y espera. Y en este sentido, nos hace recordar esta apreciación de Köpfer: la palabra alemana utilizada para designar la espera, “warten” significaba “mirar hacia algún lugar, dirigir la atención hacia algo, atender, cuidar, servir a alguien, guardar, perseverar, etc”<sup>504</sup>. Si miramos hoy a nuestro alrededor, detectamos que la espera sigue estando muy relacionada con la mirada, aunque ahora ésta se enfoca hacia las pantallas. Los actos de esperar y mirar, se vuelven económicamente rentables y productivos.

### 3.3.3. Estereotipias frente a la pantalla.

Si miramos a nuestro alrededor, veremos a personas escribiendo a toda velocidad con los dedos pulgares, haciendo *zoom* o *scroll*, dibujando patrones o deslizando el dedo para pasar imágenes y ventanas flotantes. El mundo se ha llenado de nuevos gestos. Las usuarias han aprendido un nuevo lenguaje de signos para comunicarse con las máquinas, como nos ayuda a ver la obra de Julien Prévieux, titulada *What Shall We Do Next?* (2006-2011).



---

503 *Ibid.*, 14.

504 *Ibid.*, 22.

La obra está formada por una instalación, una película y una parte coreografiada. La instalación consta de un retroproyector que proyecta animaciones monocromas de unas manos que van realizando diferentes gestos. Son movimientos familiares, como los que hacemos cada vez que agrandamos o empequeñecemos la pantalla o como el movimiento que hacemos con el dedo índice para pasar las páginas de los documentos. Cada nuevo movimiento de manos aparece junto a la fecha de la patente. La propuesta de Prévieux consiste, en realidad, en un archivo de gestos, que fueron patentados entre 2006 y 2011, en los Estados Unidos de América, por diferentes empresas tecnológicas, como Apple<sup>505</sup>. Son movimientos rutinarios, que las usuarias repiten una y otra vez, sin apenas darse cuenta. Se trata de un lenguaje inédito de signos, definido en Silicon Valley, para comunicarse con los dispositivos manufacturados en China o en Singapur. Son las nuevas estereotipias requeridas para utilizar las *tablets*, los *smartphones* o las pantallas táctiles. En la película, un grupo de actores ejecuta el mismo archivo de gestos que veíamos anteriormente en pantalla.




---

505 Darian Leader escribe acerca de estas patentes: “El uso de las manos está cambiando. El propietario de la famosa librería Shakespeare and Company describe el modo en que la gente joven intenta ahora pasar páginas haciendo *scroll*, e incluso Apple ha solicitado patentes por determinados gestos. La solicitud de patente 7844915, registrada en 2007, cubría los gestos *scroll* de documentos y el *pinch-to-zoom*, mientras que la solicitud 7479949 cubría un rango de gestos multitacto. Ambos fueron considerados inválidos, no porque los gestos no puedan ser patentados, sino porque habrían sido ya cubiertos por otras patentes”. La cursiva es nuestra. La hemos utilizado para remarcar dos anglicismos. El término “*scroll*” se refiere a deslizar el dedo por la pantalla, generalmente con el dedo índice o corazón, para pasar un documento. El término “*pinch-to-zoom*” se refiere al gesto que se hace poniendo los dedos en pinza, generalmente el dedo índice y pulgar, que se abren o se cierran para aumentar o disminuir la escala de lo que vemos en pantalla. En Darian Leader, *Hands. What we do with them and why*, Penguin Books, Nueva York, 2017, 2.

Las patentes han sido traducidas como notaciones de danza<sup>506</sup>. Y así, se va creando una coreografía, donde los personajes gesticulan y mueven las manos en el aire. También nosotros participamos, de algún modo, en una coreografía global, cuando utilizamos las tecnologías que están a nuestro alcance. Este nuevo lenguaje de signos del semiocapitalismo supone una estandarización de los movimientos. Igual que Gilbreth definía los movimientos en la fábrica taylorista, también los gestos de los prosumidores están siendo constantemente recalibrados, definidos y comercializados. Desde el 2010, hemos ido pasando del uso del ratón y del teclado a otras formas más directas de relacionarnos con la máquina: formas que pueden incluso incorporar la voz, el tacto, la mirada, la escritura o la voz. El uso generalizado del *smartphone* ha supuesto, siguiendo a Éric Sadin, un salto en la historia de los dispositivos electrónicos que implica una transformación radical en la corporeidad:

Confirma el advenimiento de un “cuerpo-interfaz” que instaura otras modalidades de manipulación, que puede ser activado por comando táctil o vocal, y que muy pronto será capaz de interpretar las expresiones faciales y los deseos del usuario<sup>507</sup>.

Este pasaje pertenece a *La humanidad aumentada*. Allí, el autor resalta que el *smartphone* cumple una función de acompañamiento de la vida cotidiana, y recuerda las palabras McLuhan: “el “mensaje” de cualquier medio o tecnología es el cambio de escala, ritmo o patrones que introduce en los asuntos humanos”<sup>508</sup>. La propuesta de Prévieux pone el foco en los gestos. El título, *What Shall We do Next?*, que podemos traducir como “qué haremos después?”, invita a pensar en el futuro: ¿cuál será el próximo gesto que haremos para comunicarnos con la máquina? ¿qué otros gestos se inventarán en Silicon Valley? En la videoinstalación, los cuerpos se deslizan por la pantalla realizando gestos robotizados, subrayando la emergencia de una nueva condición humana, que Sadin ha definido usando el término “antrobología”:

---

506 Véase la entrevista a Julien Prévieux en (consultada el 21 de agosto de 2019) en: [https://rismuseum.org/manual/439\\_what\\_shall\\_we\\_do\\_next\\_an\\_interview\\_with\\_artist\\_julien\\_previeux](https://rismuseum.org/manual/439_what_shall_we_do_next_an_interview_with_artist_julien_previeux)

507 Éric Sadin, *La humanidad aumentada*, 57.

508 Esta frase pertenece a Marshall McLuhan, *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano* (1964), Paidós, Barcelona, 1996. Citada en Éric Sadin, *Ibid.*, 57.

Se trata de la emergencia de una humanidad ya no sólo interconectada, hipermóvil, que hace del acceso un valor capital, sino que, de ahora en adelante, está *hibridada* con sistemas que orientan y deciden comportamientos colectivos e individuales, bajo modalidades todavía discretas pero ya pregnantas, y que están destinadas a extenderse hacia numerosos campos de la sociedad. Esta configuración genera formas inéditas de existencia y redefine las relaciones históricas con el espacio y el tiempo, de los que sabemos, desde Kant, que estructuran la base de nuestra experiencia. Es una vida que, hasta el momento, fue llevada adelante por elecciones inciertas inspiradas en una sensibilidad limitada a capacidades de aprehensión relativas, que se ve “aumentada” o *curvada* por procesos cognitivos en partes superiores y más avezados que los nuestros. (...) Este entrelazamiento cada vez más denso entre cuerpos orgánicos y “elfos inmateriales” que bosquejan una composición compleja y singular determinada a evolucionar sin pausa, y que contribuye a la instauración de una condición inextricablemente mixta -humano/artificial-, señala la constitución no ya fabulosa, pero que sí se ha iniciado, de una ANTROBOLOGÍA<sup>509</sup>.

En esta nueva fase del capitalismo, otras estereotipias, mucho menos forzadas, y más sutiles, entran en escena. Son estereotipias más amables, y amigables, que potencian la hibridación entre el cuerpo y la máquina. Los personajes que observamos en pantalla han desarrollado un lenguaje de signos que no comprendemos, pero que las máquinas sí comprenden. *What Shall We do Next?* delata, en este sentido, una versión contemporánea de *dressage*. Deslizar el dedo, dibujar un patrón, marcar con el dedo índice, teclear con los pulgares, escanear huellas o detectar pupilas: son sólo algunos de los movimientos que millones de usuarios realizan a lo ancho y largo del planeta. En la propuesta de Prévieux no hay ni una sola máquina, y esta sentida ausencia ayuda, precisamente, a extrañar los comportamientos automatizados. No se trata de estereotipias inútiles, sino de estereotipias solicitadas por la máquina para llevar a cabo operaciones concretas, que podríamos enmarcar dentro de lo que Sadin ha llamado recientemente “la industria de la vida”<sup>510</sup>. Para Sadin, la lógica capitalista que ha buscado siempre el máximo beneficio, en el menor tiempo posible, ha logrado por fin deshacerse de sus “ángulos muertos”<sup>511</sup>. El capitalismo no se confor-

---

509 Éric Sadin, *La humanidad aumentada*, 61.

510 Véase Éric Sadin, *La silicolonización del mundo*, 143-153.

511 Los “ángulos muertos” son todas esas actividades que resisten o que resisten de algún modo a la explotación comercial. Véase *Ibid*, 148.

ma con capturar la atención, sino que anhela “capturar lo viviente”, así como “orientar la vida de las personas”:

La industria de la vida no se conforma con *hacer cuerpo* con cada uno de nosotros, pretende derribar otro obstáculo que hace más lento su ritmo vital: *la decisión de compra*. (...) El drama de la separación entre las empresas y los individuos se termina porque se establece ahora un lazo casi umbilical que resulta de una experticia automatizada tendencialmente anticipatoria, garantizada por un sistema destinado a detectar nuestras necesidades sin que siquiera tengamos conciencia de ello, y a liberarnos entonces del peso de tener que mantener nosotros mismos nuestros objetos, así como del acto de compra<sup>512</sup>.

De modo que, a la pregunta que hacía Prévieux, podríamos haber respondido: lo próximo que haremos será pagar sin darnos cuenta, con sólo rozar el móvil, con una sonrisa o tal vez con una mirada, algo que empresas como Apple publicitan como una conquista tecnológica, porque el



objetivo de esta “industria de la vida” es, como apunta en Sadin, convertirse en una “economía del ambiente”:

El mundo mercantil, que suponía hasta entonces una relación frontal entre marcas e individuos, parece relacionarse con una época perimida. Se transforma en una “economía del ambiente”, en un tipo de compañerismo afable, que se encarga, bajo el régimen de una eficacia ideal, pero dentro de la mayor discreción, de la perfecta gestión de nuestras necesidades o aspiraciones más o menos conscientes. Reed

---

512 *Ibid.*, 148.

Hastings, cofundador de la plataforma de Netflix, asegura estar analizando proponer a sus abonados “la película o la serie correctas en función de su humor del momento”.

La industria de la vida tiene la ambición de liberarse de todo límite, lanzándose de aquí en más al asalto de la *psique humana*, con ayuda de programas de interpretación emocional a través del análisis de las frecuencias vocales y de la expresión de los rostros. Así sucede con el “espejo inteligente” de Microsoft, que “comprende” nuestra condición fisiológica o psicológica y formula a cambio, bajo la forma de letras incrustadas en su superficie, consejos, o sugiera la compra de productos que pueden ser solicitados por medio de la pantalla táctil<sup>513</sup>.

¿Qué será lo próximo que hagamos? Tal vez bastará con respirar, pestañear, o soñar, para que nuevas mercancías lleguen a nuestra puerta o para desencadenar todo tipo de transacciones de economía y de tiempos<sup>514</sup>.

### 3.3.4. La lengua estereotipada.

*Life In AdWords* es una videoperformance de Erica Scourti<sup>515</sup> con formato de diario. La artista aparece siempre mirando frente a la pantalla, como si estuviese hablando hacia una *webcam*. Las situaciones varían, pero predominan las escenas grabadas en dormitorios. A veces, la artista lleva una toalla enrollada sobre la cabeza tras salir de la ducha, o está tumbada en la cama. Durante unos segundos, Scourti mira hacia la pantalla y encadena una serie de frases cortas, formadas por dos o tres palabras que mantienen una cierta relación de afinidad,. El ritmo es, siempre, regular y homogéneo:

---

513 *Ibid.*, 151. Éric Sadin cita una noticia sobre el espejo inteligente de Microsoft: “Microsoft’s “Smart Mirror” Can Read Your Emotions”, en *The Huffington Post*, 6 de marzo de 2016, disponible en [www.huffingtonpost.com](http://www.huffingtonpost.com) y otra sobre Netflix, en: Mélanie Roosen, “netflix veut proposer ses séries selon nos humeurs”, *L’ADN*, 8 de enero de 2016, disponible en [www.ladn.eu](http://www.ladn.eu).

514 Éric Sadin concluye el fragmento dedicado a las “industrias de la vida” diciendo: “La inclinación humana a dejarse llevar hacia formas de pereza se mezcla con la pulsión libidinal del tecnolibertarismo para monetizar todos los flujos de la vida. *Una pulsión responde a otra pulsión*. La mirada microscópica sobre esos flujos garantiza la más amplia adhesión a al industria de la vida, así como su expansión de ahora en adelante liberada de todo límite”. *Ibid*, 152.

515 Los vídeos pueden consultarse en la web (consultada el 9 de agosto de 2019) en: <https://vimeo.com/showcase/1944360>



song lyrics  
lyrics house  
lyrics lyrics  
artist's lyrics songs  
kitchen cookware  
cookware set  
best cookware  
best non-stick cookware

Trece segundos más tarde, se produce un corte. La artista vuelve a aparecer en pantalla, aunque ahora la webcam ha rotado ligeramente hacia la derecha. Reparamos en que Erica va vestida de otra forma, aunque su ritmo oral se sostiene:

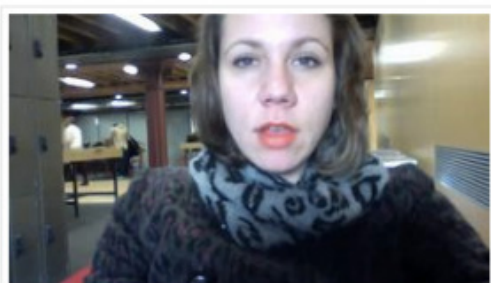
short funny jokes  
very funny jokes  
funny jokes  
new movie film

Seis segundos más tarde, se produce otro corte y la webcam vuelve a la posición inicial. La artista sigue en el mismo dormitorio, pero su rostro ahora está iluminado por una lámpara. Sin perder el ritmo, la artista vuelve a hablar durante trece segundos:

song lyrics  
drunk  
lyrics lyrics  
feeling tired  
music and lyrics  
health cat  
dry cat food  
eating out

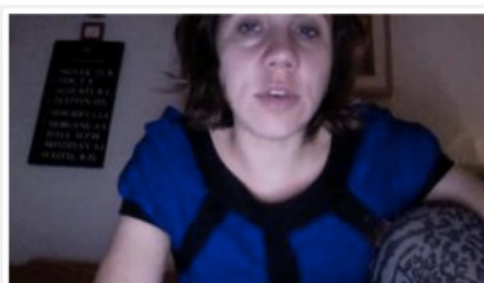
Estas secuencias sirven para comprender la dinámica de todo el vídeo: la artista aparece siempre mirando a cámara, pronunciando el mismo tipo de frases inconexas, siguiendo un ritmo mecánico y regular. Cada nuevo fragmento de vídeo puede oscilar entre seis y quince segundos,

tiempo suficiente para pronunciar entre cuatro y ocho frases. La pantalla va informando del mes en que se produjeron las conexiones.



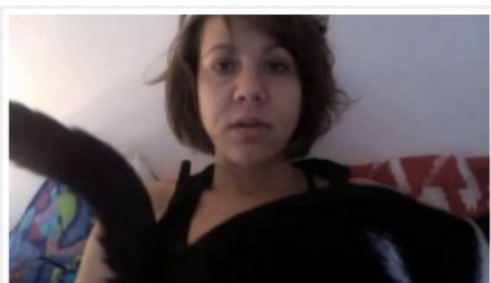
**Life in AdWords: January 2013**

3 months ago



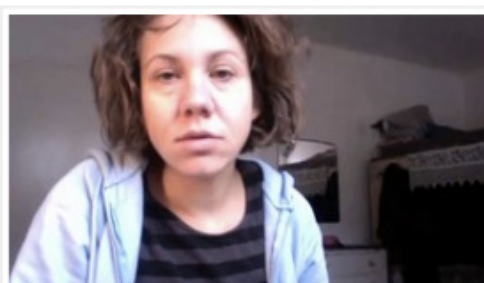
**Life in AdWords: December 2012**

4 months ago



**Life in AdWords: November 2012**

5 months ago



**Life in AdWords: October 2012**

6 months ago

Las palabras pronunciadas varían, aunque detectamos una fijación por determinados temas: “letras de canciones”, “depresión”, “gatos”, “sueño” o “espiritualidad”. Erica Scourti habla a la pantalla, y desde la pantalla, sin balbuceos ni irregularidades, pronunciando una frase corta cada dos tercios de segundo, como si su lengua se hubiese trabado con la manecilla de un metrónomo. Scourti habla como un autómatas, pero su *modus operandi* está sin aclarar, igual que ocurría, como apreciaba Edgar Allan Poe, con el primer autómatas creado por Wolfgang von Kempelen en 1769<sup>516</sup>. El autómatas era entonces un jugador de ajedrez mecánico, conocido como “El turco mecánico”, una

---

516 En “El ajedrecista de Maelzel” Poe analiza minuciosamente el aparato. Véase Edgar Allan Poe, *The collected tales and poems of Edgar Allan Poe*, Modern Library, New York, 1992.

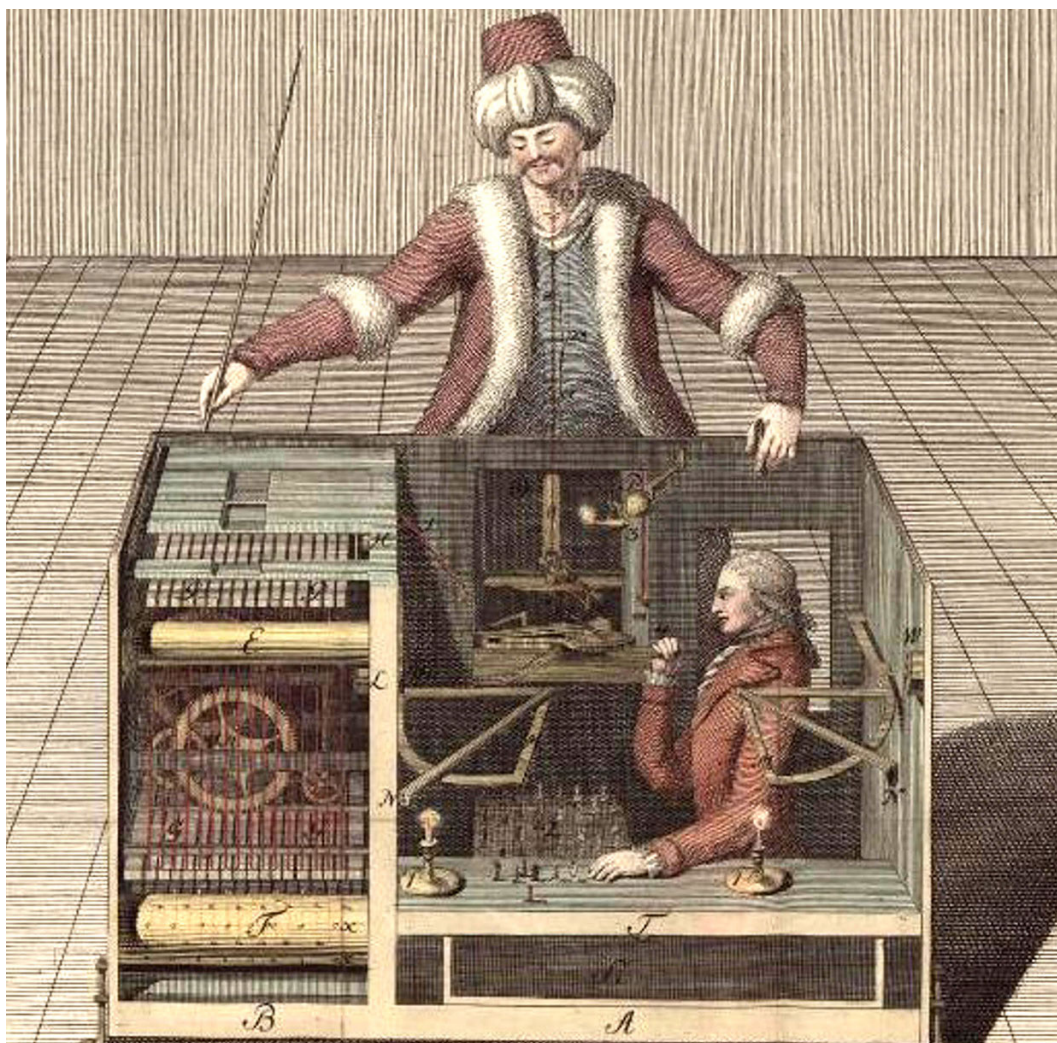


figura a la que también se refirió Walter Benjamin<sup>517</sup> y en el que se inspira la plataforma de trabajo digital de Amazon Mechanical Turk, donde una fuerza de trabajo digital, flexible y global, ejecuta, en la sombra, tareas diversas, como identificar imágenes o rellenar cuestionarios, que siguen

---

517 A este mismo turco mecánico Walter Benjamin se refirió Walter Benjamin en sus tesis sobre la historia: "Es notorio que ha existido, según se dice, un autómata construido de tal manera que resultaba capaz de replicar a cada jugada de un ajedrecista con otra jugada contraria que le aseguraba ganar la partida. Un muñeco trajeado a la turca, en la boca una pipa de narguile, se sentaba a tablero apoyado sobre una mesa espaciosa. Un sistema de espejos despertaba la ilusión de que esta mesa era transparente por todos sus lados. En realidad, se sentaba dentro un enano jorobado que era un maestro en el juego del ajedrez y que guiaba mediante hilos la mano del muñeco. Podemos imaginarnos un equivalente de este aparato en la filosofía. Siempre tendrá que ganar el muñeco que llamamos «materialismo histórico». Podrá habérselas sin más ni más con cualquiera, si toma a su servicio a la teología que, como es sabido, es hoy pequeña y fea y no debe dejarse ver en modo alguno". Véase Walter Benjamin, "Sobre el concepto de historia", en *Obras completas*, libro I, vol. 2, Abada Editores, Madrid, 2008, 305- 318, tesis I.

siendo remuneradas por cantidad de tareas realizadas: tantas tareas, tantos céntimos de euro. El turco mecánico aparecía entonces como un juego de magia, donde un autómatas jugaba al ajedrez, aunque el artilugio no dejaba de levantar suspicacias. Dan muestra de ello los grabados de un ilustrador de la época, Joseph Racknitz, quien especulaba ya sobre la posibilidad de que la máquina escondiera un humano dentro<sup>518</sup>.

Pero en el caso de Scourti se trata de algo mucho más sutil. Es más, se diría que se han invertido los términos. Ya no es el humano el que dirige los movimientos de la máquina, sino que es la propia Erica la que pronuncia las palabras sugeridas por el algoritmo de Google<sup>519</sup>, dejándose atravesar por él:

Cada día escribo y envío por e-mail mi diario a mi cuenta de Google y reproduzco frente a la cámara web la lista de adwords sugerida que aparece en el lateral de mi email, visibilizando que nosotras y nuestra información personal son el producto de una economía de internet “libre”<sup>520</sup>.

Como en una versión renovada del turco mecánico, la artista verbaliza y encarna la secuencia de palabras clave, sugeridas de forma personalizada, en el lateral de su cuenta de correo electrónico. La lengua se traba, no con la manecilla del metrónomo, sino con el algoritmo de Google, para recitar un poema que ha escrito en colaboración con la máquina. Podríamos decir que la lengua y el algoritmo *hacen cuerpo*, utilizando la citada expresión de Sadin. Las palabras que forman el poema han sido elegidas por algoritmos, que anticipan los posibles intereses o caminos que la usuaria podría elegir. Es cuestión de probabilidad: las necesida-

---

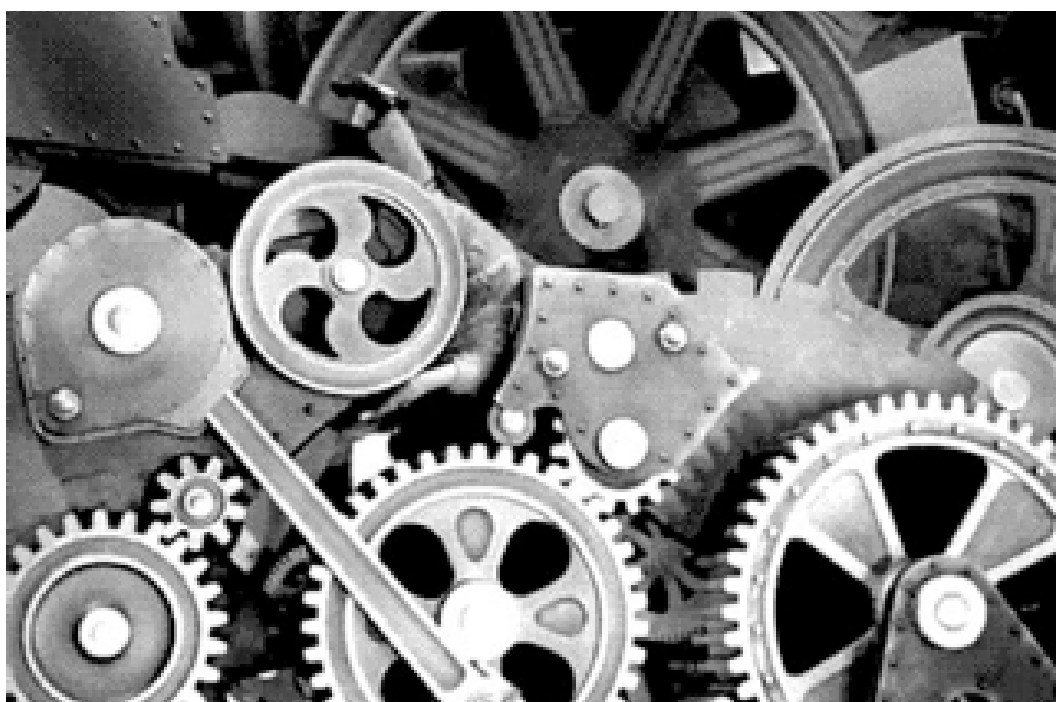
518 Estos grabados fueron publicados en 1789, accesibles en la web (consultada el 15 de octubre de 2019): <https://www.digi-hub.de/viewer/image/BV041097321/69/>

519 *Google Adwords* pone en marcha una serie de mecanismos para conectar anunciantes con usuarios. Al teclear una serie de palabras claves en las webs de Google, como Gmail o Youtube, entre otras *apps* determinadas, una serie de anuncios son sugeridos al usuario. Al hacer clic en uno de esos anuncios emergentes, Google recibe del anunciante una determinada cantidad de dinero. Como advierten desde su página web, Google puede alcanzar así a millones de usuarios de todo el planeta: “Con millones de sitios web, páginas de noticias, blogs y sitios web de Google (como Gmail y YouTube), la Red de Display de Google llega al 90% de los usuarios de Internet de todo el mundo. Gracias a las opciones de segmentación, las palabras clave, los datos demográficos y el remarketing, puedes hacer que los clientes vean tu marca, conozcan qué productos y servicios ofreces, y realicen alguna acción que te resulte beneficiosa”. En la página web de AdGoogle, (consultada el 24 de abril de 2019): <https://ads.google.com>

520 Véase la web del proyecto (consultada el 9 de agosto de 2019) en: <https://vimeo.com/showcase/1944360>



des, las tendencias y los deseos se adivinan, a partir del contenido de su correo electrónico privado. Escribir un poema se convierte en un proceso de hibridación, que parte del diario que Scourti escribe de forma regular en su cuenta privada de *gmail*, y la publicidad personalizada sugerida por el algoritmo. Encontramos aquí otro *ritornello*: la regularidad de su dicción recuerda a la misma rigidez temporal que caracterizaba la fábrica fordista. Pero las estereotipias afectan en esta ocasión a otras partes del cuerpo, y las máquinas son ya otras. Los tics se han transferido a la respiración, a la lengua, a las mucosas y a los órganos que intervienen en el acto de hablar. La máquina ha desaparecido. Y en cambio, su performance nos hace recordar aquella escena de *Tiempos Modernos*, en la que el cuerpo de Chaplin era engullido por la cinta de producción y empezaba a circular, como un pequeño trozo de carne, entre los engranajes dentados de una máquina desproporcionada.



Pero la monotonía del discurso de Scourti hace que recordemos, además, otras imágenes de autómatas del siglo diecinueve, como “Euphonia”, la cabeza parlante que Joseph Faber exhibía en 1845<sup>521</sup>.

---

521 Como ha explicado recientemente el escritor David Lindsey, la máquina tenía unos fuelles que imitaban a los pulmones, la boca o la laringe humana. Al accionar unos pedales y un teclado, la cabeza empezaba a pronunciar palabras o frases, en un “monotono fantasmático”. Véase David Lindsey, “Talking Head”, en *American Heritage, Invention and Technology*, vol. 13, núm. 1, verano, 1997.



THE EUTHONIA, OR SPEAKING MACHINE.

Si Faber accionaba entonces los pedales y el teclado, para dirigir el discurso de la cabeza parlante, ahora son los algoritmos los que predicen y orientan su discurso. La puesta en escena de Scourti hace que nos preguntemos: ¿hasta qué punto lo que pensamos, sentimos y lo que hacemos no es ya el resultado de una mezcla indisoluble entre organismo y algoritmo? Sobre esta nueva hibridación, *Breathing*, Franco “Bifo” Berardi escribe:

El código “habla” por nosotros. El código es una herramienta para la sumisión del futuro al lenguaje, posibilitado por la inscripción de algoritmos en el flujo del lenguaje. El futuro está ahora siendo escrito por la cadena algorítmica inscrita en los automatismos tecnológicos<sup>522</sup>.

“¿Cómo podemos escapar de los efectos del código?”, pregunta Berardi, y él mismo responde: “Solamente un acto de lenguaje que escape de los automatismos técnicos del capitalismo financiero podrá permitir la emer-

---

522 Franco “Bifo” Berardi, *Breathing. Chaos and Poetry*, Semiotext(e), South Pasadena, 2018, 28.



gencia de una nueva forma de vida”<sup>523</sup>. Acompañadas amablemente por los algoritmos, como acierta a puntualizar Sadin<sup>524</sup>, puede que incluso nuestra respiración, como la de Scourti, se haya sincronizado ya con la máquina. La performance exagera una ínfima posibilidad: la de que, en un descuido, automaticemos nuestro comportamiento frente a las pantallas, hasta el punto de que los pensamientos y las lenguas del planeta entero sean cooptadas y estereotipadas por los algoritmos que utilizan empresas millonarias como Amazon, Facebook o Google. La performance de Scourti incide también en la pérdida de privacidad que sufrimos y que consentimos a cambio de tener visibilidad en las redes. En el contexto que nos presenta Erica Scourti, no deja de sorprendernos que las campañas recientes de *iPhone* vendan la privacidad de los usuarios como una de sus prioridades<sup>525</sup>.



---

523 *Ibid.*

524 Éric Sadin, *La humanidad aumentada*, op.cit.

525 Los códigos y patrones de desbloqueo, el reconocimiento de huellas dactilares o pupilas y otros procesos de verificación buscan asegurar la identidad del usuario, creando la sensación de seguridad y privacidad con respecto a cualquier otro usuario o usuaria que intente hacer uso indebido del dispositivo, mientras potencian y facilitan la transferencia de miles de datos de nuestra vida privada a empresas que saben como obtener beneficios de dicha información. La campaña referenciada de Apple se corresponde al mes de abril de 2019, disponible en la web: <https://www.youtube.com/watch?v=xzZal4Dee5A>

### 3.4. Perder el ritmo.

#### 3.4.1. Recalibrar la lengua con las manecillas.

*Al minuto* es un relato de Walter Benjamin que narra los desasosiegos de un crítico, que recibe un primer encargo para “entretener a los radioyentes” durante veinte minutos. El jefe del departamento de la emisora le alerta, sobre la necesidad de ajustarse con exactitud a los veinte minutos, puesto que el más mínimo retraso provocaría un desajuste en la programación de la emisora. Y por eso, si el crítico sobrepasa ese límite temporal, será inmediatamente desconectado de antena. Ya advertido y esperando causar una buena impresión para recibir más encargos, el protagonista llega a la emisora con su texto “escrupulosamente cronometrado”. En la pared de la emisora hay un reloj, que le da la referencia temporal. El crítico empieza a leer su texto, hasta que mira el reloj y nota que algo está fallando:

Ya había leído más de la mitad del guión, cuando eché una ojeada al reloj en el que el segundero recorría igual trayecto que el minuterero, pero a una velocidad sesenta veces mayor. ¿Habría cometido un descuido en casa? ¿Me habría equivocado con el tiempo? Lo que estaba muy claro es que había consumido ya dos tercios de mi tiempo<sup>526</sup>.

Según el reloj, se habían consumido ya dos tercios del tiempo de su intervención. Y en cambio, le quedaba casi la mitad por leer. Pensando que no le va a dar tiempo, el crítico empieza a saltar fragmentos e improvisar, con el propósito de acortar el tiempo y ajustarlo a los minutos que le quedan. Al finalizar su discurso, convencido de haber conseguido su propósito, el silencio en antena le alerta de que algo no va bien: el locutor está tardando demasiado en hacer su entrada. Vuelve a mirar el reloj y repara entonces en que aún quedan cuatro minutos para finalizar la emisión. Ante este contratiempo inesperado, el crítico reacciona apresuradamente:

Cogí las hojas que primero me vinieron a las manos y empecé a leer con una voz que pretendía acallar los latidos de mi corazón. Ya no podía permitirme ocurrencia alguna, y como el trozo de texto que había atrapado fuese corto, arrastré las sílabas, alargué las vocales, dejé rodar las erres e introduje pausas reflexivas. Llegué nuevamente al final; pero esta vez al final verdadero, y apareció el

---

526 Véase Walter Benjamin, *Historias y relatos*, Península, Barcelona, 1997, 81.

presentador, que me despidió tan amablemente como me había recibido, aunque mi intranquilidad persistía<sup>527</sup>.

Este texto, que Benjamin escribe en 1934, trae al frente la violencia que ejerce el capitalismo industrial sobre los trabajadores, al imponer un modo particular de sentir el tiempo. En la radio, como en la fábrica, los ritmos de la respiración, de los latidos, de los músculos de los brazos o de la lengua son sometidos a una violenta recalibración que busca acercarse a al tiempo lineal y secuencial de la cadena de montaje. El tiempo impuesto por la técnica es un tiempo que domina, que violenta al protagonista, hasta hacerle sentir escalofríos.

En aquella cámara regulada por la técnica, y a través de ella, por las personas que la dominan, sentí un novedoso escalofrío que, sin embargo, se asemejaba a los más antiguos de que tenemos conciencia. Presté atención a mis oídos, que momentáneamente no percibían sino mi propio silencio<sup>528</sup>.

También Fisher apuntaba, en sus últimas contribuciones, que la flexibilidad es un término capaz de recorrer la espina dorsal de lxs trabajadorxs en la época neoliberal<sup>529</sup>. De hecho, la reflexión de Benjamin plantea que vendrán otros tiempos impuestos por la técnica, que seguirán reviviendo los escalofríos pasados. El estremecimiento del crítico aparece, en el relato, al constatar que ha perdido el ritmo, que no ha logrado ajustarse con exactitud a esa retícula temporal, que regula tanto la fábrica como la emisora. El relato de Benjamin pone de manifiesto la distancia insalvable existente entre la concepción del tiempo como secuencia de instantes perfectamente cuantificables o el tiempo entendido como experiencia subjetiva, más cercana a

---

527 *Ibid.*, 82.

528 *Ibid.*, 82.

529 “La “rigidez” de la línea de producción fordista dio pie a una nueva “flexibilidad”, un término por sí mismo capaz de enviar frías señales de alarma a través de la espina dorsal de cualquier trabajador hoy en día”. En Mark Fisher, *Realismo capitalista*, op. cit, 64.

la *durée* bergsoniana<sup>530</sup>. El relato de Benjamin trae al frente la tensión irresoluble<sup>531</sup> entre estas dos formas de concebir el tiempo<sup>532</sup>. Para el reloj, cada instante es idéntico e intercambiable, mientras que para el protagonista del relato cada instante es experimentado de una forma diferencial. Durante esos veinte minutos el crítico experimenta el tiempo en toda su textura afectiva: el tiempo pasa a veces más deprisa y otras veces más lentamente, dependiendo de si cree que le falta o le sobra tiempo. Los escalofríos, el pánico, la calma o el desasosiego transforman los veinte minutos que marca el reloj en una secuencia de instantes que no son vividos con la misma intensidad ni con los mismos matices afectivos. Frente al ritmo lineal del reloj, la performance del crítico se despliega como un discurso plagado de arritmias: primero el crítico intenta acelerar y agilizar el texto, acorta e improvisa, tratando de ganar tiempo, pero termina con una ralentización casi patológica. El relato de Benjamin incide también en la obsesión moderna por no permitir los silencios, que en el contexto de la radio pueden ser entendidos como tiempos de improductividad. Benjamin finaliza su relato diciendo:

Cuando al día siguiente encontré a un amigo que yo sabía a ciencia cierta que me había escuchado, le pregunté, como de pasada, por su impresión. “Estuvo muy bien”-me contestó-; lo que falla como siempre es el aparato de radio. El mío se quedó un minuto absolutamente en blanco<sup>533</sup>.

-----  
530 Bergson escribe: “(...) la duración no participa de la magnitud. No es tampoco una cosa homogénea. La historia no se repite. No hay dos momentos de nuestra existencia absolutamente idénticos. La duración así entendida es para cada uno de nosotros lo que parece que es. No existe más que para él. Mi conciencia tiene el sentimiento de su duración, y no conozco otra duración que la mía. No se sigue de ahí que sea la única. Reducir el universo a mi conciencia es una hipótesis que gusta a los idealistas a ultranza, pero que intentaremos refutar. Hay otras conciencias además de la mía. El sentido común lo atestigua. Cada una de las conciencias tiene su duración, que no es sino su evolución y el desarrollo de su historia”. Véase Henri Bergson, *Lecciones de Estética y Metafísica*, op.cit., 102.

531 Como explica Giacomo Marramao: “Dejando a un lado los posicionamientos y divisiones interpretativas, lo cierto es que entre experiencia y representación del tiempo siempre hay un campo de tensión irresoluble”. En Giacomo Marramao, *Minima temporalia. Tiempo, espacio, experiencia*, Gedisa, Barcelona, 2018, 18.

532 Jimena Canales relata el debate entre Bergson y Einstein, que encarnaban dos formas muy diferentes de concebir el tiempo. “El filósofo insistía en pensar en el tiempo en relación a la conciencia, a los individuos, a la vida, pero Einstein disentía. Para Einstein, el tiempo y la simultaneidad eran “independientes de los individuos”. Véase Jimena Canales, op.cit., 182.

533 Walter Benjamin, op.cit., 82.

Nada de lo que experimenta el crítico en esa cámara técnica es percibido por el radioyente, que detecta únicamente un silencio que achaca al mal funcionamiento del aparato. En un mundo tan regulado por la técnica nadie puede ya imaginar que alguien ha permanecido callado en antena durante un minuto entero en antena. A pesar de la ansiedad, el estrés, el pánico, y de todos los apuros que pasa el protagonista de *Al Minuto*, el radioyente piensa que el discurso ha transcurrido con normalidad. En realidad, la emisora es una cámara crononormativa. La rigidez temporal que la estructura somete al protagonista del relato a una constante retemporalización del discurso. La lengua y todos los sentidos trabajan para ajustarse a esa cuadrícula temporal, pero la sincronización se desvela, en el relato, como una operación imposible.

#### 3.4.2. Arritmias.

Que el cuerpo tiene sus propios ritmos quedaba ya patente en *The One Year Performance* (1980-1981) de Tehching Hsieh, cuando el artista se impone a sí mismo una disciplina temporal tan extrema como prolongada, que le obliga a fichar cada hora en punto, durante todos los días, durante



un año, de día o de noche. Tehching Hsieh se está imponiendo una estructura temporal que gira en torno a la hora. Fichar cada hora supone no poder dormir más de una hora. Implica estar físicamente sujeto, puesto que cada hora el artista deberá estar presente para fichar y para hacerse un autorretrato. En el planteamiento de Tehching Hsieh no hay posibilidad de demora, ni de alejamiento. No resulta posible ir de viaje ni reunirse con amigos para cenar durante horas o dormir profundamente. La vida es lo que queda entre hora y hora. La rigidez temporal da la espalda a los ritmos circadianos, muestra una absoluta falta de empatía con el reloj interno del ser humano. Durante un año, el ritmo de Hsieh va a desincronizar sus ritmos tanto de los ritmos del día y la noche, como de los ritmos sociales de la ciudad en la que vive. La performance de Hsieh propone tratar el tiempo con absoluta indiferencia. Y por eso mismo, tan relevante nos parece esa hoja de registro en la que Hsieh anota cuidadosamente todas las ocasiones en las que no logra fichar.

<u>ONE YEAR PERFORMANCE</u>				
April 11, 1980 – April 11, 1981				
Time clock to be punched 8,760 times for a period of one year.				
The following represents a breakdown of how many times, as well as reasons why, I missed punching the time clock.				
<u>1980</u>	<u>Sleeping</u>	<u>Late</u>	<u>Early</u>	<u>Total</u>
April	1	0	0	1
May	5	3	0	8
June	7	0	1	8
July	2	1	0	3
August	10	1	2	13
September	10	1	1	12
October	11	0	2	13
November	15	0	3	18
December	22	3	0	25
<u>1981</u>				
January	3	4	0	7
February	7	9	0	16
March	1	6	1	8
April	0	1	0	1
<b>TOTAL</b>	<b>94</b>	<b>29</b>	<b>10</b>	<b>133</b>
(1.52 missed for total year)				



De las 8760 veces que Hsieh se propuso fichar, el artista se quedó dormido 93 veces, 31 veces fichó tarde y 10 veces fichó antes de tiempo. Los fallos delatan que sigue habiendo un abismo entre el cuerpo y la máquina, entre la rigidez temporal de la temporalidad impuesta y el ritmo de un cuerpo mucho más irregular e impredecible<sup>534</sup>.

### 3.4.3. Inercias paralizantes.

En el vídeo *Largo* (2016), del artista Karel van Laere, un hombre vestido de traje es escupido por el mar, muy lentamente. El hombre está tendido y avanza horizontalmente hacia la orilla. Da la sensación de que avanza arrastrado por el oleaje. Pero al llegar a la orilla, el cuerpo no se detiene, sino que sigue avanzando, con la misma velocidad, igual de tendido y paralizado, tierra adentro.



---

534 Si atendemos a las veces en que el artista se durmió, observamos que entre los meses de abril y julio el artista se durmió muy pocas veces. En el mes de agosto, en cambio, el cuerpo parecía entrar en un mayor estado de letargo, que llegó a su punto álgido en el mes de diciembre, llegándose a dormir hasta veintidós veces. Al llegar el mes de enero, el cuerpo vuelve a desperezarse y Hsieh se queda dormido en muy pocas ocasiones. *The One Year Performance (1980-1981)* de Tehching Hsieh ha participado en muchas exposiciones, como *Time and Motion*, *op.cit.* Véase también el artículo de Amelia Groom, "Tiempo perdido", publicado en inglés como "Time of waste", en *ContraNarrativas. Revista de Estudios Culturales*, núm. 1, disponible en (consultada el 19 de octubre de 2020): <https://www.um.es/artlab/index.php/tiempo-perdido>

Sin mover ni un solo músculo, como si estuviese ya muerto, el cuerpo sigue avanzando como arrastrado por una fuerza invisible hasta salir fuera de plano. Si afinamos la vista, podemos divisar un cable, casi imperceptible, que conecta el cuerpo con alguna fuerza desconocida, que opera fuera de plano. La misma situación se repite en otros escenarios: el hombre de traje va reptando por los suelos y se escurre, lentamente, sin cambiar de posición. Su cuerpo es remolcado, a ritmo constante, aunque habiendo perdido, por completo, su ritmo motor. Así, va siendo arrastrado a ras de suelo, por zonas urbanas, por playas o por bosques, por distintos países, de día o de noche. Sin saber de quién se trata, el traje despierta la idea de que podría tratarse de un trabajador, quizás un ejecutivo del distrito financiero. Y aparece entonces la duda: ¿no será este el efecto colateral de un cuerpo que ha sido doblegado en exceso o que ha sucumbido ante una inercia excesivamente frenética? ¿No será esta la imagen de la fatiga o el colapso de un cuerpo que no ha logrado sintonizar con los ritmos impuestos por el capitalismo financiero? Su ritmo lento contrasta con los ritmos acelerados de la vida contemporánea. La parálisis y la inercia de su cuerpo, tan lenta como imparable, contrasta con las variaciones rítmicas del entorno. La falta de sincronización es absoluta. Tal vez podría tratarse de un *broker*, uno que ha colapsado, uno que no ha logrado aún reincorporarse<sup>535</sup>.



---

535 Nos referimos aquí a la figura del *broker*, que aparece en la película *Voices of Finance*, de Clara van Gool, y que trataremos más adelante en este mismo capítulo.

La imagen del cuerpo de Laere, moviéndose de forma ralentizada, parece estar en consonancia con las reflexiones que Alain Ehrenberg hace sobre la depresión:

Las nociones de proyecto, de motivación y de comunicación dominan nuestra cultura normativa. Son las contraseñas de nuestra época. No obstante la depresión es una patología del tiempo (el deprimido no tiene porvenir) y es una patología de la motivación (el deprimido se encuentra sin energía, su movimiento está ralentizado y su palabra es lenta). El deprimido formula difícilmente los proyectos, le falta la energía y la motivación mínima para hacerlos. Inhibido, impulsivo o compulsivo, se comunica mal consigo mismo y con los otros. Falto de proyecto, falta de energía, falta de comunicación, el deprimido es exactamente lo inverso de las normas de socialización<sup>536</sup>.

El cuerpo rendido de Laere nos hace pensar en tantos otros cuerpos que no han logrado sintonizar con un mercado que potencia la productividad, la flexibilidad y las situaciones de riesgo. Nos invita a poner en el centro el colapso, la vulnerabilidad y el aislamiento a la que pueden llegar a enfrentarse los trabajadores que logran mantener el equilibrio. Mark Fisher reclamaba que el colapso de los trabajadores debe ser entendido como el daño colateral de un sistema enfermo que ha sustituido la estabilidad por la flexibilidad y el corto plazo, por lo que debe ser politizado<sup>537</sup>.

Algunos autores han articulado las patologías actuales, como la ansiedad o la depresión, con una pérdida de ritmo. Por un lado, Berardi ha insistido en que las patologías actuales podrían ser consideradas como *cronopatologías*<sup>538</sup>, un término que alude a la conexión existente entre los desarreglos afectivos y un tiempo, que, para Berardi, está fuera de quicio. Por otro lado, Harmut Rosa conecta el agotamiento y la depre-

---

536 Alain Ehrenberg, *La fatigue d'être soi. Dépression et société*, Odile Jacob, Paris, 1998, 187.

537 Véase Mark Fisher, "La privatización del estrés" y "6 de octubre de 1979: no te comprometas con nada", en *Realismo capitalista, ¿no hay alternativa?*, Caja Negra, Buenos Aires, 2016, 125-137.

538 "El psiquiatra Eugène Minkowski, autor del libro *El tiempo vivido: estudios fenomenológicos y psicopatológicos*, publicado en 1933, destaca el vínculo existente entre el sufrimiento mental y la percepción del tiempo, es decir, la manera en la que percibimos cómo fluimos en el tiempo, o si nuestros estados al experimentar la vida tienden a ser perezosos o frenéticos. Claramente influenciado por Henri Bergson, para quien el tiempo es duración o la proyección de un *vécu* existencial, Minkowski no habla de tiempo sino de tiempo vivido. Siguiendo la línea de este autor, las formas predominantes de psicopatologías contemporáneas podrían denominarse cronopatologías". En Franco "Bifo" Berardi, *Fenomenología del fin*, op.cit.

sión propios de la sociedad contemporánea con la incapacidad de los trabajadores de mantener el ritmo impuesto por la economía: los trabajadores están “desacelerados” porque no pueden mantener el nivel de competitividad, el ritmo de la flexibilidad o la velocidad exigida en los negocios, y acaban siendo excluidos bajo una forma de “desaceleración” extrema que es el desempleo a largo plazo<sup>539</sup>.

Al inicio de esta investigación, Aurora Fernández Polanco me recomendaba el trabajo realizado por Christine Ross en *The aesthetics of disengagement*<sup>540</sup>. Allí, la autora analiza una serie de prácticas artísticas que se articulan en torno a una subjetividad particular, que sufre siempre una especie de desconexión. En muchas de las prácticas que Ross cartografía, aparecen sujetos atrapados en un bucle, fatigados, realizando la misma acción, una y otra vez, sin poder avanzar. Para Ross, “el esfuerzo es enorme e improductivo, y es esta misma repetición improductiva la que los condena al aislamiento”<sup>541</sup>. Podríamos decir que la temporalidad del corto plazo se reduce aquí de forma extrema y se traduce como un estar atascado en una situación que se repite eternamente. Para Ross, los sujetos representados en estas prácticas artísticas son “amnésicos” que reactivan “la figura mítica de Sísifo, que empuja repetidamente una piedra hasta lo alto de una colina para verla caer otra vez por su propio peso”<sup>542</sup>. Uno de los casos analiza dos por Ross es la video-proyección de la artista Heike Baranowsky, titulada *Nadadora*<sup>543</sup> (2000). En el vídeo aparece una nadadora nadando a crol, pero como apunta Ross, la artista ha dejado fuera los momentos en los que la nadadora saca la cabeza para respirar.

---

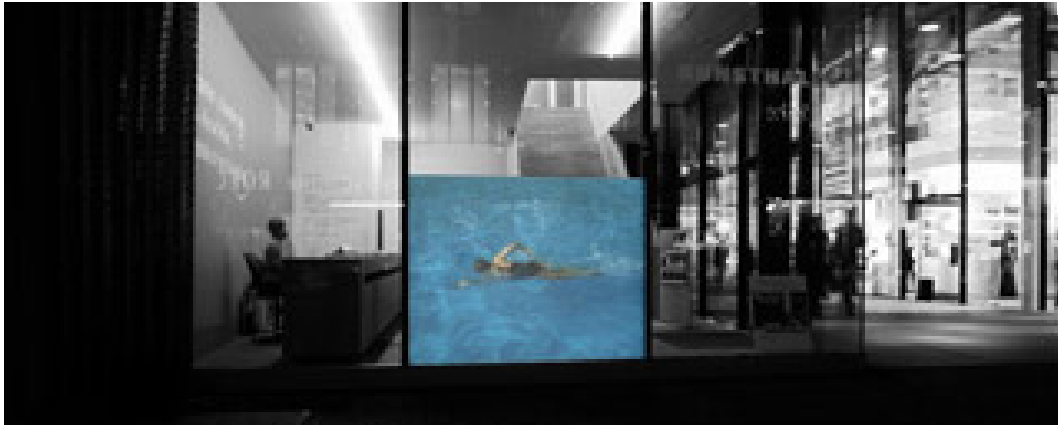
539 Para Rosa esta desaceleración, ese “quedarse atrás” de forma permanente, es lo que caracteriza al precariado. Véase Harmut Rosa, *Alienación y aceleración*, Katz Editores, Buenos Aires, 2016, 106.

540 Véase Christine Ross, *The Aesthetics of disengagement*, Minneapolis, University of Minnesota, 2005, 16.

541 *Ibid.*, 16.

542 *Ibid.*, 16.

543 La obra original se titula *Schwimmerin* y se encuentra disponible en vimeo (última consulta 23 de noviembre de 2020): <https://vimeo.com/145118615>



El bucle creado por Baranowski provoca una creciente sensación de angustia: como espectadoras, esperamos que la nadadora levantará en algún momento la cabeza para poder respirar. La sensación de asfixia ocupa un lugar central en los análisis que Lothar Baier hace sobre la depresión en *Pas Le Temps!*, donde afirma que lo que se produce en esta patología es una degradación de la experiencia del tiempo, una “asfixia temporal”<sup>544</sup> que anula la distinción entre presente y pasado. En la video-proyección de Heike Baranowsky el bucle y la asfixia temporal se entrelazan, definiendo un estado de inercia imparable de la que no resulta posible escapar y en la que respirar ya no parece posible. Esta falta de respiración física y psicológica es, para Franco “Bifo” Berardi, el sentimiento generalizado que mejor define nuestra época<sup>545</sup>.

#### 3.4.4. Sin límites.

¿Quién no desearía hoy ser más productiva, más inteligente, tener más capacidad de concentración o más capacidades que el resto? ¿Quién no desearía convertirse en una versión optimizada de sí misma o descubrir un mayor potencial? La película *Limitless* (2011) de Neil Burger presenta el caso de un escritor fracasado que emprende una carrera hacia el éxito,

---

544 Véase Lothar Baier, *Pas le temps !: Traité sur l'accélération*, Actes Sud, Arles, 2002, 133.

545 En un reciente ensayo, Franco “Bifo” Berardi propone la respiración como un término desde donde articular “el caos y la búsqueda de escapatoria del cadáver del capitalismo”. En Franco “Bifo” Berardi, *Breathing. Chaos and poetry*, Semiotext(e), South Pasadena, 2018, 15-17.





gracias a una droga sintética que le ayuda a descubrir y utilizar todo su potencial cognitivo. Sin medicación, el protagonista se encuentra atascado. Es incapaz de cumplir sus objetivos y vive en un apartamento sucio, desordenado y caótico. El protagonista de *Limitless* ha perdido el ritmo requerido para tener éxito en el mundo de las editoriales, y esa pérdida de ritmo se expande hacia todas las esferas de su vida. Pero el azar se cruza en su camino para ofrecerle, de forma accidental, una droga que acelera sus capacidades vitales y cognitivas. Con cada nueva dosis, el protagonista descubre que su potencial es ilimitado: aprende idiomas, realiza cálculos matemáticos con una rapidez asombrosa, recuerda cosas que había aprendido y olvidado, y su capacidad de relacionar saberes aumenta. Gracias a esta nueva sustancia ilegal, cuyas dosis cuestan miles de dólares, el protagonista se transforma en un hombre productivo y seguro de sí mismo. Mientras se droga, va pasando del rechazo a la aceptación social. En una sociedad donde, como afirmaba Darian Leader, los manuales de éxito en los negocios potencian el dinamismo, la energía, la productividad ilimitada o la capacidad de afrontar riesgos, propias de las primeras fases maníacas<sup>546</sup>. En *Limitless*, la productividad y el rendimiento se encuentran directamente relacionadas con la aceleración. El protagonista pasa, de parecer deprimido, fracasado, incapaz, lento o perezoso, a ser un personaje de éxito, capaz de todo, ávido y pro-activo, siempre por delante de los demás. Nos interesa puntualizar cómo

---

546 Darian Leader, *op.cit.*



la pérdida de ritmo, la lentitud o la inmovilidad, son presentadas como los síntomas de un cuerpo improductivo, que logra el éxito cuando logra acelerar sus ritmos. La pérdida de ritmo se presentaba, al principio de la película, como un desorden, que alude, no solamente al estado mental del protagonista, sino a un desorden de todo lo que le rodea: las cajas de pizza, los platos sucios, la ropa sucia y las páginas de un libro que no consigue escribir se amontonan a su alrededor, provocando un atasco existencial del que no parece posible salir. De hecho, la película empieza mostrando a un protagonista que bien podría sufrir el “síndrome de burnout”, al que Byung-Chul Han se refiere como uno de los síntomas que mejor define la sociedad del rendimiento actual, junto con el síndrome de déficit de atención y la hiperactividad:

El sujeto que se ve forzado a aportar rendimientos y que termina quedando extenuado y siendo depresivo, por así decirlo, acaba desazonado de sí mismo. Se siente cansado, hastiado de sí y harto de pelear contra sí mismo. Totalmente incapaz de salir de sí mismo, de estar fuera, de confiar en el otro y en el mundo, se obceca consigo mismo, lo cual conduce, paradójicamente, a la horadación y al vaciamiento del yo. Se encierra en una rueda de hámster que cada vez gira más rápido sobre sí misma<sup>547</sup>.

La película nos presenta una sociedad del rendimiento, o del cansancio, siguiendo a Han<sup>548</sup>, donde la falta de ritmo es sinónimo de fracaso profesional, de exclusión social y afectiva, mientras que la aceleración de los ritmos deriva en una apertura hacia el mundo, la llegada de nuevas oportunidades y la capacidad de recuperar el control sobre su propia vida. El aumento de las capacidades, tanto cognitivas como sociales, detonan una escalada imparable hacia el éxito y el poder. Primero termina el libro, deslumbrando a su editora. Después trabaja como broker y como inversor en el distrito financiero, obteniendo beneficios millonarios.

---

547 Byung-Chul Han, *La Sociedad del cansancio*, Herder, Barcelona, 2012, 87.

548 Así es como llama Byung-Chul Han a la sociedad neoliberal actual.



La película termina cuando se presenta como candidato a la presidencia de los Estados Unidos. El desarrollo del personaje de *Limitless* encuentra resonancias con algunas de las cuestiones que Han identifica en la sociedad actual:

Las formas concluyentes que darían al “yo” la “sustancialidad” firme lo harían demasiado inflexible para las relaciones de producción capitalistas. Las formas concluyentes bloquean la aceleración del proceso de producción capitalista. El sujeto que se ve obligado a aportar rendimientos se explota a sí mismo con la máxima eficacia cuando se mantiene abierto a todo, cuando es flexible<sup>549</sup>.

Para Han, la lógica capitalista de la aceleración requiere que el sujeto sea flexible, pero esta flexibilidad supone ser también ingrátido. En *Limitless*, el personaje se ha vuelto una personalidad flexible de alto rendimiento, capaz de tener éxito en la esfera cultural, de la política y de las finanzas, siempre abierto a las oportunidades. Sin embargo, sin drogas, el protagonista era presentado como un hombre que se pasa el día tumbado en el sofá o en la cama, estático y lento, como si una fuerza de gravedad desmesurada le impidiera levantar los pies. La droga sintética NZT-48 transforma al personaje en un ser ligero, ágil, energético, locuaz,

---

549 Byung-Chul Han, *La Sociedad del cansancio*, op.cit., 91.

móvil y despierto<sup>550</sup>. Aun sabiendo que la sustancia que consume puede causar adicción o incluso la muerte, el protagonista prefiere vivir en sintonía con la lógica del crecimiento ilimitado que rige las sociedades capitalistas antes que volver a sentir la fatiga y el hastío que puede llegar a provocar la sociedad del rendimiento.

### 3.4.5. Lenguas y piernas sin ritmo.

Aurora Fernández Polanco me invita a mirar una serie de cápsulas de vídeo de los directores de cine Daniele Ciprì y Franco Maresco, que fueron emitidas en la televisión italiana, en el marco del programa Cinico TV<sup>551</sup>. Aunque fueron rodadas en los años noventa<sup>552</sup>, las imágenes despiertan la sensación de que podrían haber sido realizadas en décadas anteriores. No hay aquí una vida acelerada, ni dispositivos móviles, ni tecnología, sino personajes vestidos en camiseta interior blanca de tirantes que se sientan en los márgenes de un descampado. En una de las escenas, vemos a Giordano masticando pan: “haciendo pasteta”. Como el vídeo tiene formato de entrevista, escuchamos a un entrevistador que no llegamos nunca a ver, que explica:

Esto que estamos viendo son tiempos difíciles. No hay trabajo, no hay dinero. Por lo tanto, hace falta arreglárselas, conseguir sobrevivir. Buscamos testigos que nos puedan enseñar a sobrevivir en circunstancias difíciles<sup>553</sup>.

Giordano es el personaje que da testimonio de esos tiempos difíciles. Cuando el entrevistador pregunta, éste habla con la boca llena de pan, balbuceando y emitiendo palabras entrecortadas e incomprensibles, que el reportero va traduciendo. El balbuceo provocado por la

---

550 Es aquí interesante anotar que la vigilia es entendida como una proactividad y una predisposición hacia la productividad que enlazan con los planteamientos de Jonathan Crary en *24/7. El capitalismo al asalto del sueño*, op.cit.

551 Cinico TV es un programa televisivo italiano de los realizadores Ciprì e Maresco, que empezó a emitirse en la televisión italiana Rai 3 en abril de 1992, hasta el 1996.

552 Las escenas a las que nos referimos aquí fueron rodadas entre 1989 y 1992.

553 Esta secuencia puede verse en youtube (consultada el 14 de noviembre de 2019): <https://www.youtube.com/watch?v=QmWVO1A90bQ>



necesidad de llevarse algo a la boca, aunque sea pan duro, se presenta como el síntoma de esos tiempos difíciles, como una disfunción postfordista. El hambre cortocircuita esa fusión entre trabajo y lenguaje que para Virno es tan característica del postfordismo<sup>554</sup>.

En otra secuencia, vemos a cuatro hombres, tres de ellos sentados, con los brazos algo caídos, y otro de pie, en un solar vacío, con unas casas humildes de fondo. El hombre que está de pie dice: “la vida es algo bello”. Y a continuación: los cuatro hombres se levantan y empiezan a bailar, agarrándose del brazo y tratando de levantar las piernas de forma sincrónica, a la manera de las conocidas *tiller girls*. Si aquéllas movían sus piernas siguiendo el ritmo de la fábrica y de la cadena de montaje, siguiendo a Kracauer<sup>555</sup>, aquí las piernas se han vuelto disrítmicas. Este cuerpo de baile improvisado, en los márgenes de la ciudad, no logra moverse al unísono.

---

554 Para Paolo Virno, el lenguaje ocupa un papel fundamental en el postfordismo: “Me parece que el principal aspecto de la sociedad globalizada, aquél del que derivan todos los demás, es la simbiosis entre el lenguaje y el trabajo. En el pasado, en la época de la manufactura y posteriormente durante el largo apogeo de la fábrica fordista, la actividad era muda. Quien trabajaba estaba callado. (...) En la metrópolis postfordista, por el contrario, el proceso de trabajo material se puede describir empíricamente como conjunto de actos lingüísticos, secuencia de aserciones, interacción simbólica”. En Paolo Virno, *La Gramática de la Multitud*, op.cit., 16.

555 Véase Sigfried Kracauer, “Mass Ornament”. En *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa*, Gedisa, Barcelona, 2008.

Faltos de vitalidad y fatigados, en su disritmia se refleja la precariedad de la sociedad postindustrial. Si las piernas de las *tiller girls* eran las manos de la fábrica, estos Maresco e Ciprì boys son las manos del desempleo y la precariedad de la época neoliberal.



### 3.5. Nuevas formas de sincronización.

#### 3.5.1. Sincronizarse con la máquina.

En 1940, Flann O'Brien escribe:

Hay humanos que sólo se desplazan pegados al muro, otros que caminan de la forma más rectilínea posible (...) que se recuestan en la pared cuando se paran, haciendo reposar su peso en un solo codo, o que se dan impulso apoyando un pie en el bordillo de la acera". Y este contagio de personalidades no es unidireccional, sino recíproco: de modo que las bicicletas empiezan a tener "experiencias emocionales y sexuales"<sup>556</sup>.

Este pasaje pertenece a *El tercer policía*, una novela de ciencia ficción que describe un mundo donde rige una ley que afecta a los seres humanos y a las cosas de un modo extraño: al aproximarse o entrar en contacto, se produce un intercambio de flujos entre las zonas de contacto de los organismos que transforma e intercambia la composición y la identidad de los cuerpos. Las personalidades se contagian. De este modo, los seres humanos que van en bicicleta, acaban comportándose como ellas. Desde esta inquietante imagen de los hombres que se comportan, no como relojes ni metrónomos, sino como bicicletas, Raunig nos invita a pensar sobre los efectos que pueden tener las máquinas en sus usuarios. El autor nos invita a mirar la película *Themroc* de Claude Faraldo (1974) para observar desde allí los efectos de otra máquina mucho más compleja que afecta a la vida de los personajes:

Incluso la vida fuera del trabajo, el hecho de prepararse para ir a trabajar cada mañana y el propio camino al trabajo, se corresponden con la lógica de la cadena de montaje: la fábrica, el trabajo y el camino se dividen en pequeñas porciones estandarizadas y ordenadas en un rígido esquema temporal. Incluso antes del desayuno, la visión recurrente del reloj de cocina, que es tanto una máquina técnica como social, sigue el modelo del tiempo estriado de la fábrica<sup>557</sup>.

Raunig observa que la lógica fordista no se queda a las puertas de la fábrica, sino que atraviesa toda la experiencia cotidiana. Antes de salir de casa, los trabajadores están ya contagiados del mismo ritmo de la cade-

---

556 Flann O'Brien, "El tercer policía", en *Gerald Raunig, Mil máquinas: breve filosofía de las máquinas como movimiento social*, Traficantes de sueños, Madrid, 2008.

557 Gerald Raunig, *op.cit.*, 17.



na de montaje<sup>558</sup>. En *Comprender los medios de comunicación*, Marshall McLuhan escribe que los relojes, entre otras cosas, aceleran el ritmo de la asociación humana, coordinando y acelerando los encuentros<sup>559</sup>. El reloj cumple en *Themroc* una función similar: más que marcar la entrada y la salida de la fábrica, el reloj coordina y sincroniza. Los personajes no miran el reloj para salir al encuentro del otro, pero sí miran el reloj mientras preparan el desayuno, o para salir a trabajar. Se mueven como engranajes dentro de la máquina social fordista, como describe Raunig:

Las masas que fluyen en el interior del metro, la uniformidad y la repetición, la máquina de fichar a la entrada y a la salida del trabajo, el dispositivo omnipresente de disciplina y vigilancia que hace de los sujetos engranajes de la máquina social fordista: todo ello constituye la invención y el entrelazado de muchas pequeñas máquinas al mismo tiempo. En *Themroc*, por ejemplo, esto se hace evidente en la sincronización de la máquina sacapuntas del supervisor en la antesala con la máquina para hacerse la manicura de la secretaria<sup>560</sup>.



---

558 Lxs trabajadorxs se levantan a una hora determinada, tienen tantos minutos para desayunar, salen por la puerta cuando el minuterero marca siempre el mismo número y cogen el metro que pasa a la misma hora exacta. Cada trabajador mide los tiempos y sincroniza sus rutinas corporales con un reloj que está funcionando, como escribe Raunig, como máquina técnica y como máquina social. Los encuentros que se producen en *Themroc* no son fortuitos, sino fruto de una sincronización colectiva con la máquina fordista.

559 Véase, McLuhan, Marshall, *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano*, Paidós, Barcelona, 2009, 168.

560 Gerald Raunig, *op.cit.*, 17.

Themroc pedalea cada mañana junto al mismo trabajador. Coincide con la misma masa de gente en el metro para luego dispersarse. Se cruza todos los días con una mujer que vuelve del turno noche. Sus pasos lentos y regulares delatan la fatiga de un cuerpo que vive a deshoras. Las pisadas resuenan en la película como un rotundo tic-tac, pero más lento y ralentizado. Mediante estas coincidencias recurrentes, que Faraldo intensifica sin cesar, percibimos cómo las manecillas del reloj se conectan por medio de hilos invisibles, a una máquina mucho más compleja, en la que se integran y se disuelven los gestos, los pasos y los latidos de los personajes. Sincronizaciones aparentemente azarosas se desvelan como sujeciones temporales que atan el cuerpo a un tiempo social. Estas corporales aparentemente corrientes revelan, siguiendo a Eviatar Zerubavel, unos “ritmos escondidos”<sup>561</sup>, que en este caso responden a una “ritmicidad rígida” que se impone, a través de los horarios o los calendarios laborales que estructuran la vida social, en concordancia con el tiempo que dicta el reloj<sup>562</sup>. La sincronización adquiere un punto álgido en la escena de la bicicleta.



Themroc sale del patio de su casa en bicicleta, igual que otro vecino de enfrente, para ir a trabajar. Ambos trabajadorxs se acercan hasta tocarse, como si sus bicis estuviesen enganchadas, y “conducen entonces calle

---

561 La existencia de estos ritmos escondidos, que estructuran la vida social es una idea que atraviesa todo el libro del autor. Véase Eviatar Zerubavel, *Hidden rhythms. Schedules and calendars in social life*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londres, 1985.

562 *Ibid.*, 10-11.

abajo, codo con codo, apoyándose mutuamente como una sola máquina”, como escribe Raunig<sup>563</sup>. Aunque durante mucho tiempo el término “máquina” se refirió al “agenciamiento de conceptos”, en el siglo XVII el término se decantó hacia la connotación técnica, y esta restricción del término se mantuvo hasta el siglo XIX. En 1857 Marx desarrolla en “Fragmentos de máquinas” el concepto de “maquinaria”, refiriéndose a una máquina que ya no puede entenderse como “un mero medio de trabajo para el trabajador o la trabajadora individual”, sino como maquinaria dentro de la cual se producen procesos de subjetivación y socialización: “Los trabajadores y las trabajadoras (...) funcionan como partes de un sistema mecánico, como accesorios vivos de esta maquinaria”<sup>564</sup>. Se trata de una máquina mucho más compleja, en la que intervienen no únicamente los trabajadores y las trabajadoras, sino también todas las personas que la hacen posible. Raunig puntualiza, así, la noción de máquina:

(...) no se trata de decir, por ejemplo, «la bicicleta es...» una máquina; de lo que se trata es de la bicicleta y la persona que la monta, la bicicleta y la persona y la bicicleta y la persona que se apoyan mutuamente, las bicicletas y los ladrones de bicicletas, etcétera<sup>565</sup>.

De modo que cuando Raunig dice que los dos hombres en *Themroc* se funden en una sola máquina, no está hablando de la bicicleta como herramienta o vehículo de transporte, sino de dos trabajadores que funcionan como partes vivas de una máquina social que ejerce un dominio sobre ellos. De hecho, cuando más adelante en la película, *Themroc* ha dejado de acudir a trabajar, el vecino de la bicicleta se estampa contra el suelo, al perder la sujeción que le proporcionaba su compañero, y tendrá que acabar utilizando ruedines para no perder el equilibrio. El caso de *Themroc* sirve para traer al frente que cada fase capitalista ejerce un control y un dominio sobre los ritmos de las personas que se insertan dentro de su lógica. Cada fase capitalista produce una nueva ritmática e inventa nuevas formas de explotación que implican formas inéditas de retemporalización. Si saltamos de la imagen de la bicicleta de *Themroc* a uno de los episodios *Black Mirror* observamos cómo la retemporalización

---

563 Gerald Raunig, *op.cit.*, 11.

564 En Karl Marx, *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política*, Siglo Veintiuno, México D.F., 2009.

565 Gerald Raunig, *op.cit.*, 24.

zación de los cuerpos toma un nuevo rumbo. Uniformados de gris, los personajes de *15 millones de méritos* son prosumidores<sup>566</sup> que se pasan el día pedaleando en una bicicleta estática, delante de una gran pantalla que ofrece innumerables contenidos de videojuegos donde cada



trabajador juega con el único propósito de acumular, no dinero, sino puntos. Este escenario recuerda la reciente apreciación realizada por Hito Steyerl, cuando anima a pensar en que las recientes transformaciones del trabajo tienen que ver con un cambio de terminología: “lo que antes era trabajo se está convirtiendo cada vez más en ocupación”<sup>567</sup>. Y en este mismo sentido, añade:

El desplazamiento del trabajo a la ocupación afecta a las más diversas áreas de la actividad cotidiana contemporánea. Señala una transición de mucha mayor envergadura que la habitualmente descrita de la economía fordista a la posfordista. Una ocupación, en lugar de apreciarse como un modo de ganar tiempo y recursos, se entiende como una manera de perderlos. Acentúa claramente el pasaje de una economía basada en la producción a una economía impulsada por el despilfarro, de la progresión temporal a la pérdida de tiempo o incluso al tiempo de

---

566 La palabra “prosumidor” es una traducción del término *prosumer*, que se refiere al acortamiento de la distancia entre la producción y el consumo. Como apunta Remedios Zafra, “el sujeto no es ya un sujeto pasivo que lee, escucha y asimila información, sino que la construye, manipula y apropia y resignifica en un marco de transformación de las formas de recepción y acceso a los símbolos”. Véase Remedios Zafra, *Ojos y Capital*, Consonni, Bilbao, 2015, 29.

567 Hito Steyerl, *Los Condenados de la Pantalla*, Caja Negra, Buenos Aires, 2013, 107.



ocio; de un espacio definido por divisiones claras a un territorio enmarañado y complejo. Y quizá lo más importante: el trabajo tradicional es un medio para un fin, mientras que la ocupación es en muchos casos un fin en sí mismo. La ocupación está ligada a la actividad, el servicio, la distracción, la terapia y el compromiso. Pero también a la conquista, la invasión y la captura<sup>568</sup>.

Este sutil viraje de los términos es llevado al extremo en el episodio de *Black Mirror*. Uniformados de gris, el día de estos trabajadores transcurre frente a la pantalla. Son *condenados de la pantalla*, cuyo trabajo se ha convertido en una *ocupación* que adquiere esta dimensión invasiva (seguimos a Hito Steyerl). El título, “15 Millones de Méritos” alude a esa lógica de la acumulación capitalista que sigue estructurando la vida de cualquiera. Aquí nadie pierde el equilibrio si una compañera desaparece. Al finalizar la jornada, cada una de ellas vuelve a su célula individual aislada, cuyas paredes se han transformado en pantalla, con las que se comunican realizando gestos en el aire<sup>569</sup>.



Tony Gatlif proporcionaba en *Vengo* (2000) una imagen muy diferente<sup>570</sup>. Allí, un gitano acerca la oreja a las ramas de un árbol. Aunque no oímos nada, el gitano escucha atentamente, hasta que dice: “canta por se-

---

568 *Ibid.*, 108.

569 Como en el episodio *Nosedive*, también estos laborantes tienen también las pupilas recableadas.

570 Agradezco esta recomendación a Miguel Ángel Rego. Al contarle que me interesaban los ritmos, me recomendó esta película, recordándome que en la última escena los ritmos de Antonio Canales se confunden con los del motor. Allí los ritmos del cuerpo herido del protagonista se mezclan con los sonidos de un motor que no deja de producir sonidos, pero que no logra encenderse. El motor que no enciende anuncia la muerte del protagonista.

guidillas”<sup>571</sup>. Empieza entonces a dar palmas, en perfecta sintonía con los ritmos del árbol. La escena de *Vengo* nos hace pensar aún en esa sintonía con el entorno que Abram detectaba en las culturas orales indígenas americanas:

Los sentidos de la gente oral están aún sintonizados con la tierra que les rodea, aún conversan con el discurso expresivo de los vientos y los pájaros de los bosques, y participan aún del cosmos sensorial. El tiempo, en un mundo así, no puede separarse de la vida circular del sol y de la luna, de los ciclos de las estaciones, de la muerte y el renacimiento de los animales – del eterno retorno de la tierra floreciente<sup>572</sup>.

Aunque Adams se refiere a tiempos más remotos, Zerubavel escribía en los años ochenta acerca de la ruptura rítmica que se sigue produciendo en la vida moderna actual:

Nuestra vida social está temporalmente estructurada de acuerdo con el “tiempo mecánico”, que es bastante independiente “del ritmo de las necesidades y los impulsos orgánicos del hombre”. En otras palabras, nos estamos desconectando de la “periodicidad orgánica y funcional”, que es dictada por la naturaleza, y la estamos reemplazando por “la periodicidad mecánica”, que es dictada por el horario, el calendario, y el reloj<sup>573</sup>.

En la habitación apantallada de *Black Mirror*, la desconexión es llevada al extremo. Para estos prosumidores, que son forzados a consumir imágenes de día y de noche<sup>574</sup>, la noche no llega cuando el sol se pone, sino cuando las pantallas se apagan. Los primeros rayos de luz coinciden con los primeros

---

571 Véase Tony Gatlif, *Vengo* (2000).

572 En la traducción original, el autor utiliza el término “greening earth”, que traducimos aquí como “tierra floreciente”. En *The spell of the sensuous* David Abram incide en cómo en el paso de la cultura oral a la cultura escrita supone una ruptura de los sentidos, que hasta ahora ese momento habían evolucionado en sintonía con el lugar y el entorno. La escritura permite llevar las historias de un lugar a otro, para que sean leídas desde cualquier lugar. Mientras que en el mundo oral indígena, las historias narradas no podían separarse de los lugares específicos, porque eso hacía que perdieran todo su poder, con la escritura esa relación indisociable entre las historias y los lugares donde tienen lugar ciertos eventos se rompe. Y así, “a prioridad del lugar es olvidada, reemplazada por una nueva, abstracta, noción de “espacio” como vacío homogéneo y sin lugar [placeless]”. David Abram, *The spell of the sensuous: Perception and language in a more-than-human world*, Nueva York, Vintage, 1997, 185.

573 Eviatar Zerubavel, *op.cit.*, 11.

574 Las paredes irradian luz, emiten imágenes y proponen contenidos audiovisuales interactivos que ofrecen y obligan al protagonista a consumir las imágenes ofrecidas, si no quiere ser penalizado.



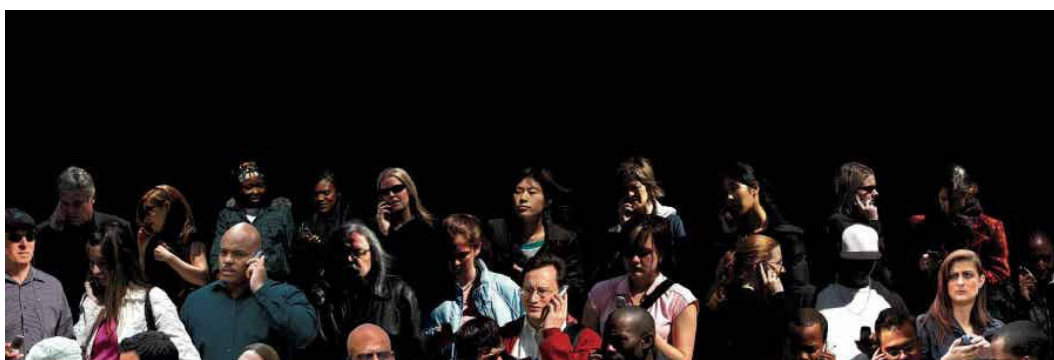
rayos irradiados por las pantallas. Sumergidos en amaneceres campestres virtuales, los trabajadores se despiertan con el canto de un gallo animado. No hay ventanas en la habitación que permitan comprobar los desajustes entre los relojes y los ciclos del día y la noche. El canto del gallo artificial colorea y enmascara esa retemporalización que el capitalismo viene realizando



en los cuerpos, que dejan de buscar sintonía con las estrellas para sincronizarse con la iridiscencia de las pantallas. El artista Olafur Eliasson lograba una experiencia similar en el *Proyecto del Tiempo* (2003), cuando



recreaba, en la Turbine Hall de la Tate Gallery de Londres, un sol gigantesco, formado por cientos de lámparas, que hacía posible reproducir una puesta de sol dentro del museo. En *Black Mirror*, el amanecer artificial es llevado a cada uno de los dormitorios, que ha quedado, debido al exceso de luz, sin sombra. Y aunque esto puede parecer un detalle sin importancia, sabemos, por arquitectos como Juhani Pallasmaa<sup>575</sup> o por escritores como Junichiro Tanizaki<sup>576</sup>, que la sombra transforma radicalmente cualquier experiencia arquitectónica. También en las fotografías de Jesús Segura la sombra ocupa un lugar fundamental. La serie fotográfica *(Des)conectados* (2007) consta de tres grandes fotografías<sup>577</sup> que muestra una multitud de gente hablando por el móvil, haciendo fotos desde varios dispositivos o llevando auriculares. La proximidad en la imagen resulta inquietante. El espacio está abarrotado de gente que habla por teléfono, codo con codo. Y entonces reparamos en que hay algo extraño en el modo de tratar las sombras: los cuerpos arrojan sombra sobre su propio cuerpo, pero no sobre los demás. Son figuras que emergen de la oscuridad absoluta, bañadas por una luminiscencia cegadora.



---

575 Para el arquitecto finlandés Juhani Pallasmaa la sombra es un elemento esencial en toda experiencia arquitectónica. La exposición continuada de un alto nivel de iluminación, la falta de resguardo o de sombra puede ser entendida como una forma de tortura mental, siguiendo al mismo autor. Véase Juhani Pallasmaa, *Los ojos de la piel*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, 47.

576 Tanizaki reflexiona sobre las relaciones que la cultura occidental y japonesa establecen con las luces y las sombras. Mientras que Occidente muestra una clara preferencia por lo luminoso, lo pulido, lo brillante o lo nuevo, la cultura tradicional japonesa muestra una inclinación hacia las sombras, los claroscuros, las penumbras o hacia las pátinas en los objetos. Véase Junichiro Tanizaki, *El elogio de la sombra* (1933), Siruela, Madrid, 2005.

577 Son fotografías de 130x390 CM de tamaño, con metacrilato y montadas sobre madera.

Son cuerpos que se rozan sin llegar a verse, porque están y no están, al mismo tiempo. La ausencia de sombras contribuye a generar la sensación de que son cuerpos dislocados. Aquí, no es únicamente el tiempo, sino también el cuerpo, el que está fuera de quicio. El espacio ha colapsado. Los cuerpos se han vuelto más provisorios, y no queda ya rastro de la ciudad que antes aglutinaba los cuerpos. Segura recoloca digitalmente los cuerpos, como si quisiera puntualizar que la nueva proximidad facilitada por los smartphones supone también una cierta dislocación, algo a lo que se ha referido también, recientemente, Santiago Alba Rico:

Durante miles de años nuestros órganos vitales han estado localizados en nuestro cuerpo y todo ocurría, por tanto, en él o en sus alrededores, de manera que aceptábamos como natural la convicción de que “todo pasa allí donde yo estoy”, lo que implicaba, a su vez, la articulación integral entre el tiempo, el espacio y el yo. Obviamente, siempre han pasado cosas, y hasta las más decisivas en otro sitio (...) Pero el cuerpo -el propio cuerpo- media las distancias, escandía la duración y jerarquizaba los acontecimientos. Todo me pasaba a mí en el lugar donde estaba mi cuerpo o en relación con él. La dislocación económica y tecnológica de los últimos siglos, en grandes sucesivos, ha desplazado el cuerpo como eje de la experiencia, para bien y para mal, pero con la consecuencia singular de que ahora, cuando entro por la mañana en internet con la angustiosa sensación de haber perdido la noche, me dejo llevar por la ilusión contraria: la de que allí donde yo estoy, allí donde está mi cuerpo, no ocurre nada<sup>578</sup>.

Se podría decir que, como Italo Calvino, entramos en el nuevo milenio intentando sustraer peso al cuerpo<sup>579</sup>. Conectados, escapamos de nuestros suelos cotidianos, emulando a Cossimo, aquel joven barón rampante que tomó la decisión radical de abandonar el suelo para siempre<sup>580</sup>. Pero nuestro abandono es mucho más simbólico e intermitente. Hoy nos escurrimos por esas nuevas escotillas tecnológicas, dejando de tener la atención puesta en lo que nos rodea o en quien tenemos en frente, ex-

---

578 Santiago Alba Rico, *Ser o no ser (un cuerpo)*, Seix Barral, Barcelona, 2017, 11.

579 Calvino insiste en que su trabajo literario ha consistido siempre en intentar sustraer peso al cuerpo. Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid, 2012.

580 Agradezco enormemente a Gloria Durán que compartiera conmigo esta referencia, entre otras que hacía a sus estudiantes de Historia del Arte. Esta búsqueda de la levedad se visibiliza de un modo rotundo y radical en la novela *El Barón Rampante*, de Calvino, donde el protagonista Cossimo decide abandonar el suelo para siempre para vivir entre los árboles. Desde las ramas Cossimo atraviesa muros, límites y fronteras, acercándonos al mundo convulso y cambiante que avista y con el que se relaciona desde el árbol.

tendiendo nuestros sentidos a través de la luz, como auguraba McLuhan<sup>581</sup>. Como continúa explicando con esa sabiduría que lo caracteriza, Santiago Alba Rico:

El cuerpo y sus alrededores -la mesa, el árbol, los amigos- están muertos, son un peso muerto, salvo que los coloreemos un instante mediante una fotografía -que podemos volcar en Facebook - antes de sumergirlos de nuevo en la oscuridad<sup>582</sup>.

La conexión promete algo más prometedor y vibrante. Ofrece la posibilidad inmediata de contar y compartir. Al desconectarnos, el cuerpo pierde algo de brillo y volvemos a un cuerpo más mate que nos sujeta, al soporte físico, al árbol, a la mesa y a los amigos que nos rodean.

### 3.5.2. Los cuartos propios conectados.

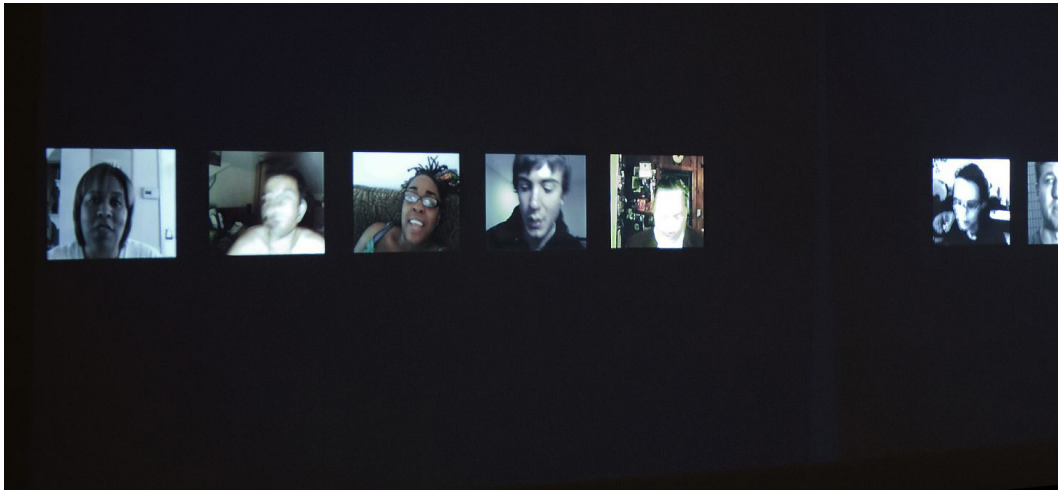
*Testament* (2009) es un proyecto en curso de la artista Natalie Bookchin que presenta otra multitud. Creado a partir de fragmentos de “vlogs” o videodiaris online que miles de usuarias graban desde sus dormitorios o desde los salones de su casa y que suben a internet para poder ser vistas, Bookchin crea sus videoinstalaciones. La pantalla se convierte, entonces, en un espacio de montaje, donde los videos domésticos centellean, formando filas, apareciendo y desapareciendo de forma impredecible. Las propuestas artísticas de Bookchin nos acercan a ese “yo conectado que cada vez habita más en su cuarto propio”, siguiendo a Remedios Zafra<sup>583</sup>. Las videoinstalaciones sumergen al espectador en un universo donde se abren y cierran las ventanas de los diferentes cuartos propios. De su trabajo más reciente, nos ha interesado especialmente la pieza titulada *Laid off* (2009), una constelación de vlogs, donde una serie de usuarios conectados hablan de su reciente despido. Los fragmentos de vídeos se solapan o se encadenan en la pantalla oscura, creando un relato y un retrato colectivo.

---

581 Véase McLuhan, *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano* (1964), Paidós, Barcelona, 1996.

582 Santiago Alba, *Ibid.*, 11.

583 Remedios Zafra, *Un cuarto propio conectado: (Ciber)espacio y (auto)gestión del yo*, Fórcola Ediciones, Madrid, 2011, 13.



Y a veces, palabras como “work” o “laid off” resuenan a la vez. Lxs protagonistas de estxs videoinstalaciones concuerdan con la definición que Remedios Zafra hace de las “masas online”: son una “multitud de personas solas, de individuos conectados en sus cuartos propios, o distantes, pero siempre frente a sus pantallas”<sup>584</sup>. Byung-Chul Han ha subrayado esta misma cuestión: “la nueva masa es un enjambre digital”<sup>585</sup>, formado por individuos aislados, que “no se manifiesta como una voz, sino como un ruido”<sup>586</sup>. Pero Natalie Bookchin sincroniza los relatos hasta lograr que el enjambre llegue a gritar al unísono: “work!” o “laid off”. En *Laid off*, la voz colectiva adquiere intensidad: el enjambre ruge al unísono y su voz se transforma en un reclamo, que denuncia el malestar y la vulnerabilidad a la que deben hacer frente los trabajadores en la época neoliberal. *Laid off* es un retrato de esa multitud de despedidos y despedidas, entre 2008 y 2017. En esa misma línea, la pieza titulada *My Meds* (2009) presenta una constelación parpadeante de cuartos propios conectados desde donde cada individuo muestra los medicamentos que toma para la ansiedad o la depresión. Los vídeos de Bookchin logran dar consistencia a todos esos trastornos afectivos experimentados de forma individualizada y atomizada, que de otro modo desaparecerían sin dejar rastro en la red. Las videoinstalaciones de la artista ofrecen una estructura temporal más duradera, que contrarresta la fugacidad de las redes. De

---

584 Remedios Zafra, *op.cit.*

585 Byung-Chul Han, *En el enjambre*, Herder, Barcelona, 2016, 26.

586 *Ibid.*



este modo, ese malestar, experimentado de forma individual, pero compartido, es visibilizado y escuchado.



El malestar adquiere, en la instalación de Bookchin, la espesura necesaria como para ser politizado, en línea con los recientes reclamos de *Espai en Blanc*<sup>587</sup>:

Necesitamos una nueva gramática política del malestar para poder nombrar los modos en que estas formas de vida nos hieren. Pero eso pasa por romper ese circuito cerrado que nos lleva del emprendimiento a la autoayuda y, en cuanto nuestra empresa quiebra, a la terapia. Es necesario salir de ese bucle que reinscribe ese malestar en términos individuales e impide nombrar cuáles son las condiciones de vida comunes que lo producen. Y para ello hay que volver contra sí misma esa biopolítica del malestar dejando de considerar los índices de suicidio, las estadísticas de la depresión o ansiedad o el aumento de las tasas de enfermedades raras como meras contingencias del sistema para denunciar que son ellas las que revelan la verdad de unas vidas que no se dejen vivir<sup>588</sup>.

Sincronizar las voces desfasadas e incomprensibles del enjambre digital hasta transformar el ruido en un rugido se convierte en una estrate-

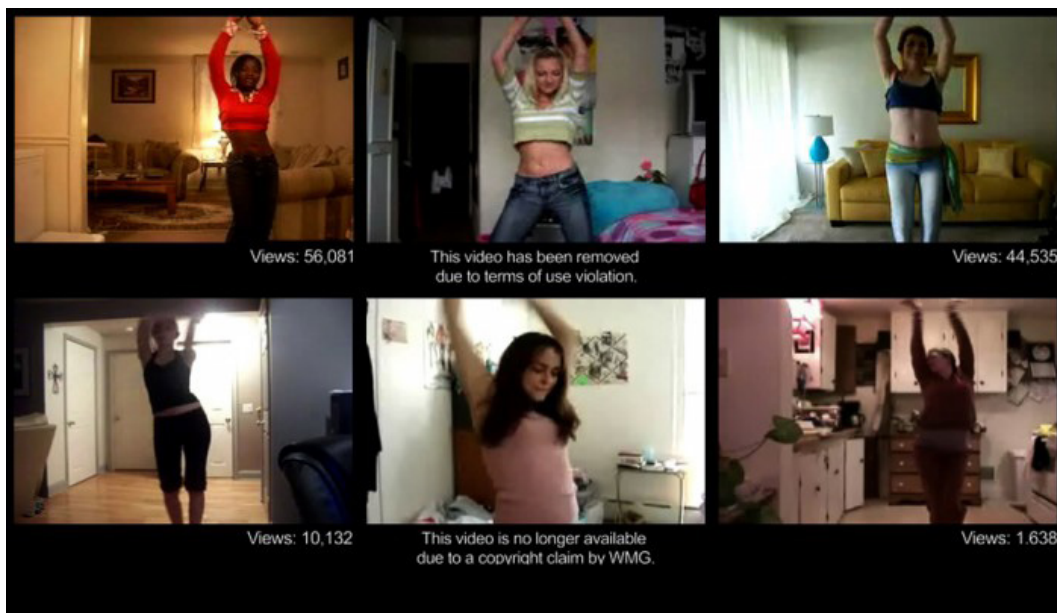
---

587 *Espai en Blanc* es un espacio de pensamiento “entre el activismo y la academia”, que surgía en 2002 después de que una casa okupa de Gracia, en Barcelona, fuera desalojada. Véase la web (última consulta: 6 de diciembre de 2018): [http://espaien-blanc.net/?page\\_id=182](http://espaien-blanc.net/?page_id=182)

588 Este fragmento pertenece al texto de *Espai en Blanc*. Véase Nora Ancarola, Manonelles, Laia y Gasol, Daniel, eds., *Politizaciones del malestar*, Rayo Verde Editorial, Barcelona, 2017, 56.



gia suficientemente efectiva, que recuerda y enlaza con los recientes esfuerzos que se hacen hoy desde las humanidades para buscar formas de canalizar el malestar<sup>589</sup>.



Nos interesa también la videoinstalación de Bookchin, titulada *Mass Ornament* (2009). Se trata de otra combinación de vídeos, extraídos de youtube, donde la gente aparece bailando. Como en el resto de series, los vídeos aparecen y desaparecen de la pantalla de la sala. Pero en esta ocasión, las escenas de baile están organizadas persiguiendo esos motivos afines: una tabla de planchar, una espalda, un cuadro que cuelga en la pared del fondo, un gesto o un paso de baile que se repite en cada cuarto propio conectado. El título de la propuesta remite al título de un conocido texto, que Sigfried Kracauer publicaba en 1921. Allí, Kracauer hacía una serie de reflexiones que conectaban las *tillers girls* con el

---

589 La reciente película de María Ruido, *El estado del Malestar* (2019), trabaja también este mismo sentido, poniendo el foco sobre las enfermedades mentales y los trastornos afectivos, como la fatiga, tomando como referencia los textos de pensadores como Mark Fisher y Martí Peran, que reclaman una politización del malestar y los trastornos psíquicos que han proliferado en el sistema neoliberal.

modo de producción que estaba teniendo lugar en las fábricas<sup>590</sup>. Para Kracauer, el individuo deja de ser individuo y es absorbido por la masa. El ornamento es, siguiendo al mismo autor, un reflejo de la sociedad capitalista, que tiende a borrar toda especificidad y a convertir al hombre en “partícula de masa”. Esta misma cuestión resuena en los recientes análisis de Anselm Jappe, que insiste en el proceso de indiferenciación, que el capitalismo lleva a cabo, a través del trabajo abstracto y el valor<sup>591</sup>. Kracauer insistía, entonces, en que este proceso de indiferenciación, donde el individuo deja de ser individuo, ocurre tanto en la fábrica como fuera de ella:

Las piernas de las Tiller girls corresponden a las manos en la fábrica. Más allá de la destreza manual, se intenta computar también ciertas disposiciones mentales por medio de pruebas de aptitud. El ornamento de masas es el reflejo estético de la racionalidad a la que aspira el sistema económico dominante<sup>592</sup>.

Si las *tiller girls* eran las manos de la fábrica, las *youtubers* que Bookchin presenta son las actrices de una nueva economía compartida. El cuerpo de baile ya no ocupa un lugar físico, sino un espacio virtual, fragmentado. Otra forma de subjetividad colectiva se ofrece en la red, para ser vista en cualquier momento, a gusto del consumidor. Pero igual que Kracauer veía a las *tiller girls* dentro del contexto económico del trabajo, Natalie Bookchin se asoma a internet para ver cómo actúan los cuerpos en esta nueva economía postfordista compartida:

-----  
590 “En el campo de la cultura del cuerpo, que cubre incluso las revistas ilustradas, ha tenido lugar un silencioso cambio de gusto. Su primera manifestación son las Tiller Girls. Estos productos de las fábricas americanas de entretenimiento no son ya muchachas individuales, sino complejos de muchachas sin solución de continuidad cuyos movimientos son demostraciones matemáticas. (...) Una mirada a la pantalla enseña que esos ornamentos consisten en miles de cuerpos, de cuerpos asexuados en trajes de baño. La multitud que se reparte en los graderíos aclama la regularidad del modelo que dibujan. (...) Este ornamento no es algo pensado por las masas que lo realizan. Es tan lineal, que ninguna línea sobresale de las partículas de la masa hasta alcanzar la figura entera. Se asemeja a las vistas aéreas de paisajes y ciudades”. Sigfried Kracauer, “Mass Ornament”, en *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa*, Gedissa, Barcelona, 2008.

591 Jappe ha insistido en subrayar que la lógica del valor produce una indiferenciación y una abstracción continua, que borra cualquier particularidad del trabajo concreto, transformándolo en trabajo abstracto. Como explica Jappe, la cantidad de valor es todo lo que importa, indiferentemente de si este valor ha sido producido haciendo juguetes o bombas. Véase Anselm Jappe, *La société Autophage. Capitisme, démesure et autodestruction*, La Découverte, París, 2017, 122-123.

592 Sigfried Kracauer, *op.cit.*

Mi trabajo se centra en el yo compartido –su combinación de privado y público, programado y auténtico, empático y oportunista. Exploro elementos y contracciones del pacto entre el yo, lo social, y la llamada economía compartida. Poner la palabra “compartir” al lado de “economía” se hubiese considerado en otro tiempo como un oxímoron, pero compartir es algo hoy monetizado. En Airbnb, alquilamos nuestras casas; con Taskrabbit, alquilamos nuestro trabajo; con Uber, alquilamos nuestras casas; y en Facebook y en Youtube, nos alquilamos nosotras mismas –nuestras identidades, nuestras imágenes, y nuestras opiniones<sup>593</sup>.

Todos los aspectos de la vida, la vida íntima, que transcurren en el dormitorio, pueden participar del mercado económico, como nos hacía ver Beatriz Preciado, cuando analiza la figura del magnate de *Playboy*, Hugh Hefner<sup>594</sup>. Pero el trabajo de Bookchin incide especialmente en la urgencia que experimentamos hoy por aparecer en pantalla, por ser vistos. Y también, en la recurrencia de determinados patrones de comportamiento. A diferencia de las *tiller girls*, los cuerpos que forman parte del *Mass Ornament* de Bookchin no bailan ya agarrados del brazo, al unísono, como si se tratara de un solo cuerpo. Sus protagonistas bailan primero en soledad para reproducir más tarde su baile en la red. Si las *tiller girls* eran para Kracauer el reflejo del modo de producción fabril, para Natalie Bookchin, esta forma de bailar se corresponde con el modo de producción postfordista:

Hice esta pieza durante la crisis financiera 2008 y quería contrastar la depresión del 1930 con la recesión del 2008. En 2008, más gente trabajaba desde casa, en trabajos temporales y freelance. Estaba reflexionando acerca del trabajo postfordista, un modo diferente de trabajar al de la fábrica, donde la gente se reunía en masa, al trabajo privado, temporal y freelance, así como al trabajo gratuito realizado en el nombre de la individualidad y la auto-expresión online. Es otro modo de comprender el trabajo, pero sigue siendo igual trabajo, aunque los remunerados fueran las plataformas (Google y Facebook) y no los individuos<sup>595</sup>.

Las *tillers girls* se han transformado en un cuerpo de baile hiperconectado y aislado, mucho más fugaz y disperso, que emerge junto con las nue-

---

593 Entrevista a Natalie Bookchin, en (última consulta: 9 de agosto de 2019): <https://www.publicprivatesecret.org/articles-essays-interviews/interview-artist-natalie-bookchin-with-editor-paula-kupfer> cita.

594 Véase Beatriz Preciado, *op.cit.*

595 Entrevista a Natalie Bookchin, *op.cit.*

vas formas de trabajo y economía. Aunque los vídeos de *Mass Ornament* parecen, al principio, espontáneos, descubrimos una cierta artificialidad. Identificamos aquí, también, una serie de estereotipias: los gestos se repiten en cada cuarto propio conectado, y los movimientos se contagian de una habitación a otra. La estereotipia se percibe, también, en la elección del color de la camiseta, en la forma de colgar un cuadro o en la decisión de ponerse a bailar frente a una tabla de planchar. Los pequeños detalles delatan lo mucho que compartimos, pero aflora, al mismo tiempo, la sensación de que seguimos los mismos patrones y que nuestras vidas discurren excesivamente coreografiadas o, incluso, estereotipadas.

### 3.5.3 Sueños recableados.

La película *Dreams Rewired* (2015), de la artista Manu Luksch<sup>596</sup>, en colaboración con Martin Reinhart y Thomas Tode, empieza con imágenes de una densa y tupida masa de gente que se aglomera en los espacios públicos: en los puentes, las bocas de metro o los transbordadores. La pantalla está saturada de personas que esperan o que caminan muy cerca las unas de las otras. Están cuerpo a cuerpo, codo con codo, literalmente. Contrastan estas imágenes con las palabras de Elías Canetti:

Nada teme más el hombre que ser tocado por lo desconocido (...) Todas las distancias que el hombre ha creado a su alrededor han surgido de este temor a ser tocado<sup>597</sup>.

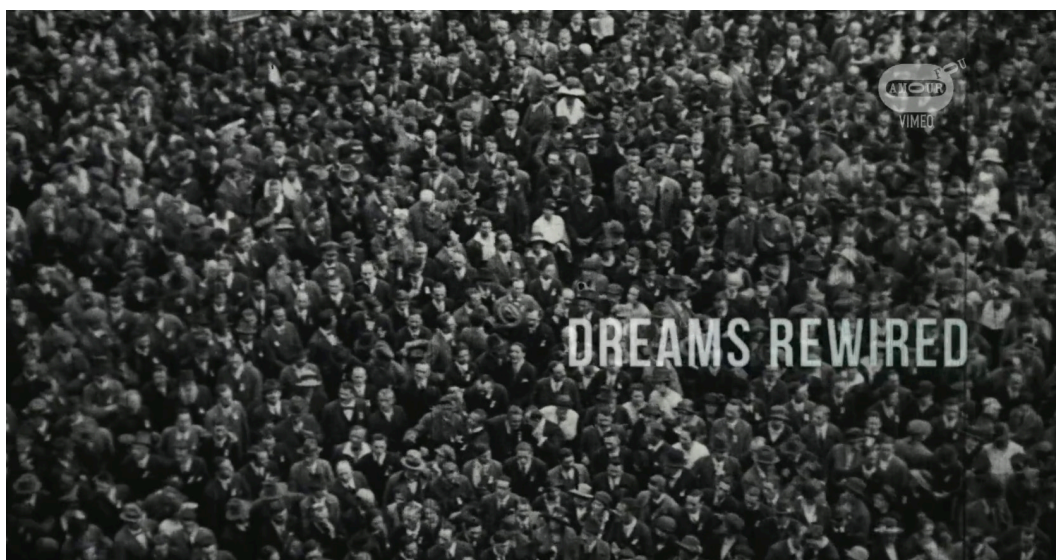
Canetti habla de un miedo casi paranoico a ser tocado, que no parece poder aplicarse a la gente que aparece en estas imágenes: estos hombres y estas mujeres no parecen sentirse incómodos ni parecen tener miedo a ser tocados por otros. Más adelante Canetti explica que en la masa se produce, precisamente, una inversión de este miedo, puesto que, al sumergirse en la masa, el individuo se abandona, pierde el temor a ser tocado, porque el otro pasa a ser percibido como uno mismo: “De pronto, todo acontece como *dentro de un cuerpo*”<sup>598</sup>. En la primera escena de *Dreams Rewired*, la masa no se desplaza,

---

596 Agradezco a Manu Luksch su disponibilidad y el interés mostrado por esta investigación.

597 Véase Elías Canetti, *Masa y poder*, Muchnik editores, Barcelona, 1981, 6.

598 *Ibid.*, 7.



pero se percibe un cierto grado de nerviosismo, como si los cuerpos, cansados de estar siempre en el mismo sitio, quisieran estirar las piernas, y moverse hacia alguna otra parte. La imagen nos hace recordar las palabras de Canetti sobre las masas “retenidas”:

Los pies no tienen dónde ir, los brazos están comprimidos, libres permanecen sólo las cabezas, para ver y para oír; los cuerpos se transmiten los estímulos directamente. (...) Este tipo de densidad se toma su tiempo; su influjo es constante por una determinada duración; es amorfa, no sometida a ningún ritmo familiar y ensayado. Por largo rato no sucede nada; pero las ganas de acción se reprimen y rompen al fin con tanta mayor violencia<sup>599</sup>.

No vemos en la película ninguna explosión explícita y violenta de las masas, aunque sí detectamos el nerviosismo de unos cuerpos que permanecen quietos, pero inquietos. La música acentúa la sensación de que algo drástico está a punto de suceder, mientras escuchamos la voz de Tilda Swinton diciendo:

Nuestro tiempo es un tiempo de la conexión total. Distancia cero. El futuro es transparente. El tic del tiempo enfermo. Distancias inimaginables destellan ante nuestros ojos. Las semanas se convierten en segundos. El orden natural del tiempo es destruido. Ahora, es lo que está pasando al final de la línea, al final del cable. La distancia no significa nada si está acortada un circuito, barrida por una señal. Las noticias están dentro. El mundo tiene un nuevo ritmo. Cada mensaje viaja como igual. Ser es estar conectado. La red buscará a todo el mundo<sup>600</sup>.

---

599 *Ibid.*, 33.

600 Fragmento extraído de la película *Dreams Rewired*.



Así es como empieza la película. A partir del montaje de imágenes de doscientas películas rescatadas de archivos, la película conecta las ansiedades del mundo hiperconectado de hoy con los primeros avances tecnológicos eléctricos y sonoros que se produjeron en el siglo XIX. *Dreams Rewired* es una historia del deseo por conectar o por huir del cuerpo (siguiendo a Santiago Alba Rico) que hoy nos obliga a mirar el *smartphone* permanentemente, en busca de información, de *me gustas* o de algo de visibilidad, pero que se remonta hasta hace más de un siglo. La película reúne imágenes de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, entre las que reconocemos a *Aelita*<sup>601</sup>, la reina de Marte, donde se perfila ya ese deseo de ver mundos remotos. En otras imágenes, se palpa un deseo muy temprano de realizar videoconferencias.



La tecnología se presenta, en *Dreams Rewired*, como el detonador de una “implosión”<sup>602</sup>, retomando el término usado por Marshall Mc Luhan, que está a punto de llegar: la masa empezará a hibridizarse con la tecno-

---

601 *Aelita* (1924) es una película de ciencia ficción de Yákov Protazánov, basada en la novela homónima, de Alekséi Nikoláyevich Tolstoi.

602 Marshall McLuhan, *op.cit.*, 25.



logía hasta convertirse en un enjambre digital<sup>603</sup>. Otra escena muestra un puñado de manos que serpentean en el aire, iluminadas sobre fondo negro. Ondulan sin prisas, con suavidad. Se aproximan unas otras, como antenas orgánicas que se buscan, pero sin llegar a tocarse.



Y a continuación, en otra escena, aparecen unas manos que siguen otro ritmo: son las manos de los trabajadores que manipulan cables eléctricos o las manos de las mujeres que conectan cientos de llamadas en la centralita. La tensión, que se crea entre estas imágenes tan distantes, perdura lo largo de la película, como si las escenas de ciencia ficción y del trabajo material, fueran el anverso y el reverso de la misma operación expansiva del capitalismo, lograda mediante el uso de la tecnología. Operarios y telefonistas trabajan a toda prisa, cediendo sus manos y su voz para hacer posible ese nuevo proyecto que la modernidad se trae *entre manos*: el recalibrado global, del planeta y de la especie humana, que permitirá llegar más lejos, llegar antes, y crecer más deprisa.

---

603 Los enjambres serán más fugaces, se harán y desharán a otro ritmo, frente a la “masa clásica, que como la masa de trabajadores, por ejemplo no es volátil, sino voluntaria, y no constituye masas fugaces sino formaciones firmes”, siguiendo a Byung-Chul Han. Los enjambres digitales perderán la capacidad de durar, de generar un “nosotros”, y mucho menos, de ser una forma de poder. Véase Byung-Chul Han, *El enjambre digital*, Herder, Barcelona, 2014.



El nerviosismo que se advertía en las imágenes de las masas está a punto de explotar: la energía retenida va a dispersarse mediante cables eléctricos, que se extienden a lo largo y ancho del planeta, por tierra, mar, o aire. Sin ser aún consciente de ello, los trabajadores participan en un proyecto que supondrá una transformación antropológica sin precedentes, a la que ha aludido, con insistencia, Franco “Bifo” Berardi<sup>604</sup>. En *Fenomenología del Fin*, Berardi escribe:

La colonización del tiempo ha sido un objetivo fundamental en el desarrollo del capitalismo durante la Edad Moderna. La mutación antropológica que produjo el capitalismo en la mente humana y en la vida cotidiana ha sido, ante todo, una transformación en la percepción del tiempo. Sin embargo, con la fusión de la tecnología digital, que hizo posible una absoluta aceleración, algo nuevo ocurrió. El tiempo se convirtió en el nuevo campo de batalla, dado que es el espacio de la mente, el tiempo-mente, el cibertiempo<sup>605</sup>.

*Dreams Rewired* nos sitúa precisamente en las entrañas de esa operación moderna que sentará las bases para la aceleración total y la

---

604 La mutación antropológica a la que ha aludido recientemente Berardi, que tiene que ver con un paso de lo conjuntivo a lo conectivo es tratada en varios artículos y con mayor profundidad en su último ensayo. Véase Franco “Bifo” Berardi, *Fenomenología del Fin*, Caja Negra, Buenos Aires, 2017, 29-30.

605 *Ibid.*, 203.

colonización del tiempo a la que se refiere Berardi. *Dreams Rewired* nos acerca a personajes que se conectan telefónicamente por primera vez: a partir de ese momento ya no hará falta esperar semanas para recibir la carta de un ser querido. La vida se acelera en todas sus dimensiones a través de las tecnologías conectivas y empieza a percibirse una “nueva intimidad eléctrica”, como escuchamos decir a Tilda Swinton, que nos hace pensar en el presente hiperconectado de hoy. Empieza a percibirse también la angustia que provoca la sensación de que el recableado del plantea permite no solamente comunicarse con cualquier otra parte del mundo, sino ser también visto, escuchado y vigilado.



### 3.6. Bailar al ritmo del capital.

*Voices of finance* es el título de una película de la artista Clara Van Gool, basada en entrevistas anónimas, que el antropólogo Joris Luyendijk realizó a trabajadores del distrito financiero londinense, entre septiembre de 2011 y octubre de 2013 y que se publicaron en el blog homónimo del periódico *The Guardian*<sup>606</sup>. Estructurada en diez episodios, la película nos acerca a la vida de diez trabajadorxs del distrito financiero, que se mueven a un determinado ritmo y que bailan, casi siempre, en sintonía con el mercado financiero, de un modo que recuerda a la noción de ritmo de Franco “Bifo” Berardi del ritmo:

El ritmo es la singularización del tiempo. El ritmo es escanear el tiempo en sintonía con la respiración cósmica. El ritmo es la vibración que intenta armonizar la singularidad de la respiración y el caos envolvente (...) El organismo está compuesto de materia vibrante, y las pulsaciones del organismo entran en una relación rítmica con las pulsaciones de otros organismos circundantes. La conjunción de organismos conscientes y sensitivos es una relación vibrante: los organismos individuales buscan un ritmo común, un suelo común para el entendimiento, y esta búsqueda es una especie de oscilación que resulta en una posible (o imposible) sintonía<sup>607</sup>.

La corporeidad de estxs trabajadorxs del distrito financiero parece entrar en relación rítmica con las pulsaciones, los algoritmos que utilizan las empresas, con las incertidumbres y los colapsos de la bolsa. Cada trabajador se mueve de una determinada forma, como si sus movimientos, sus gestos y sus ritmos, no pudiesen separarse del puesto que ocupan en el entramado financiero. Entre esta corporeidad y las variaciones bursátiles, se establece una relación vibrante, una resonancia que deriva en estados de equilibrio o desequilibrio.

---

606 <https://www.theguardian.com/commentisfree/series/voices-of-finance>, última consulta: 12 de marzo 2018.

607 Franco “Bifo” Berardi, “The Second Coming”, *e-flux*, núm. 83, junio 2017. Accesible en la web (última consulta: 15 de diciembre de 2019): <https://www.e-flux.com/journal/83/142355/the-second-coming/>

### 3.6.1. El analista: bailar en sintonía.

La película *Voices of finance* empieza mostrando un plano fijo del arranque de la jornada en el distrito financiero de Londres: vemos trenes y aviones entrando y saliendo, gente cruzando el puente para ir a trabajar y escuchamos un fuerte tic-tac que nos lleva hasta el reloj de pulsera del primer protagonista de la película: un analista financiero que se prepara, en un apartamento de lujo, para ir a trabajar.



El analista está erguido, con los talones juntos, las puntas de los pies abiertas hacia fuera, en perfecta simetría y formando noventa grados. Toma aire y expira, como si cogiera fuerzas para lo que viene a continuación: una serie de movimientos, pasos, piruetas y saltos en el aire que se van ensamblando sin descanso, y que ejecuta mientras se viste. Cada prenda se inserta a la perfección, a lo largo de una coreografía, tan medida y controlada como fluida. Y mientras baila, el analista, va haciendo una serie de reflexiones acerca de su trabajo:

¿Merezco un millón? Bueno, ¿merezco vivir en el primer mundo? Actualmente estoy a nivel directivo, con un salario de unos 150.000 libras, más un bonus que el año pasado ascendió a 1 millón de libras. (...) ¿Pienso que el equilibrio entre la habilidad y la remuneración está bien? Si un cliente está manejando un fondo de inversión de 10 billones de libras e impides que cometa un error que le habría costado un 2%, y lo haces 2 o 3 veces al año, eso vale mucho. ¿Merezco ser yo en lugar de algún chico en Darfur que trata de no morir



de hambre o no ser asesinado? Me pagan un montón porque puedo hacer cosas, pero si hubiese nacido mentalmente discapacitado no lo harían. Así es la vida<sup>608</sup>.

El analista anticipa, en estas primeras reflexiones, algo que atraviesa toda la película de Clara Van Gool: el éxito tiene que ver con estar en el lugar adecuado, en el momento adecuado. Tiene que ver con dar al mercado lo que éste necesita de ti en el momento preciso y con ofrecer las capacidades solicitadas por el capitalismo financiero. Pero, sobre todo, tiene que ver con la capacidad de mantenerse en perfecta sintonía con los mercados. El analista es otro cuerpo que hace tic-tac: al ponerse la corbata sus extremidades se estiran y se recolocan, apuntan hacia tres direcciones diferentes, como si fueran las manecillas de un reloj. El protagonista se mueve en perfecto equilibrio por un escenario donde el menor desequilibrio o retraso pueden provocar pérdidas millonarias.

### 3.6.2. El programador: ser algoritmo.



El episodio dedicado al programador de algoritmos empieza con una panorámica nocturna de las oficinas de la ciudad financiera, donde las luces se encienden y se apagan sin parar, de una forma artificialmente

---

608 En la película *Voices of Finance* (2009) de Clara van Gool.



acelerada. Se escucha entonces la voz del protagonista, haciendo una reflexión sobre la magnitud del cambio que se ha producido en el distrito financiero en las últimas décadas:

Ningún comportamiento humano o colección de seres humanos podría llevar a cabo el volumen de intercambios que los ordenadores están realizando en el mercado de valores en todo el mundo. Esto no es algo que hicieron una vez los humanos y que ahora está siendo tomado por las máquinas. Esto es algo nuevo<sup>609</sup>.

El programador es la persona que ha escrito el programa que controla el sistema de intercambios de alta frecuencia utilizado en su empresa, conocido como “el motor” y que permite aumentar con creces la capacidad humana para realizar intercambios financieros. En un segundo, el ordenador es capaz de realizar compras, manteniéndolas durante menos de un minuto y vendiéndolas nuevamente, en el momento preciso, para obtener una plusvalía. El estrés aparece, como dice el protagonista, cuando la máquina hace algo inusual: en un segundo, la máquina podría hacer una gran cantidad de operaciones erróneas, por lo que el programador tiene que estar continuamente comprobando su buen funcionamiento<sup>610</sup>. El programador financiero vive pendiente de operadores de alta frecuencia que han permitido acelerar exponencialmente las transacciones financieras, que también se han hecho posibles gracias al recableado del planeta, como puntualiza Franco “Bifo” Berardi:

Gracias a la transferencia electrónica de datos digitales en redes globales, los operadores robot se han apropiado de los mercados, muchos de los cuales son tan autodirigidos que los humanos no pueden predecir lo que harán a continuación. Los operadores de alta frecuencia han dominado el mercado de valores porque pueden intercambiar acciones miles de veces por segundo. Según Scott Patterson, los nuevos agentes financieros que avanzan en el terreno de la inteligencia artificial, se hallan al borde de empujar todo el sistema hacia un colapso global que podría ocurrir en minutos, quizás incluso en segundos. Los cables de fibra óptica rodean la Tierra, vinculando todos los mercados financieros a velocidades cada vez más rápidas, y estableciendo un territorio de competencia algorítmica global<sup>611</sup>.

---

609 Los textos originales de *Voices of Finance* están en inglés. La traducción es mía.

610 Aunque el programador llega a las siete de la mañana al trabajo y no puede alejarse de la máquina, reconoce sentirse afortunado por su trabajo: “Me siento tremendamente afortunado de estar viviendo hoy. ¿Qué haría con mis habilidades matemáticas hace cien años o dentro de cien años? Este es exactamente el momento perfecto para tener estas habilidades. Y las tengo”.

611 Franco “Bifo” Berardi, *Fenomenología del fin*, op.cit., 296.

El matemático explica que está sujeto al comportamiento del algoritmo. En realidad, parece que su cuerpo se ha contagiado también de esa agilidad operacional que caracteriza a los comportamientos matemáticos que observa. Los movimientos han dejado de ser equilibrados como los del analista y se han vuelto discretos, parciales, secuenciales. El trabajador ondula y se balancea, como si de una función matemática se tratara. Como un robot ágil y silencioso, realiza pequeños cambios de posición de alta frecuencia. A veces mueve simplemente los ojos o mueve los dedos siguiendo un ritmo mecánico. En esa búsqueda de sintonía con las máquinas con las que trabaja, su cuerpo vibra y se transforma, al ritmo marcado por los algoritmos.



### 3.6.3. Negociadoras: contorsión, flexibilidad y fatiga.

En el capítulo dedicado a lxs negociadorxs<sup>612</sup>, una serie de ejecutivxs caminan por el hall de una entidad financiera mostrando un absoluto control de sus movimientos y de su lenguaje corporal, hasta que la voz de un supervisor pregunta, “¿te divierte perder dinero?”. Y entonces: los cuerpos se detienen, se flexionan y se doblegan. En un sector donde el éxito se mide de un modo binario, “o has producido valor hoy o no lo has produ-

---

612 En la película el término utilizado es el de “deal makers”.

cido”, como advierte uno de los protagonistas, la pregunta del supervisor funciona como una fuerza invisible que atiza y doblega los cuerpos de las trabajadoras. Los cuerpos se contorsionan al unísono como si sufrieran algún tipo de calambre compartido. Y permanecen flexionados durante apenas un segundo.



Decíamos en otra parte, recordando las palabras de Mark Fisher, que la flexibilidad es “un término por sí mismo capaz de enviar frías señales de alarma a través de la espina dorsal de cualquier trabajador de hoy en día”<sup>613</sup>. En esta escena la definición de Mark se cumple de un modo literal. Lxs trabajadorxs se flexionan, se contorsionan, como si una fuerza externa –la voz del supervisor– recorriera su espina dorsal y no les quedara más remedio que doblarse. Si en las secuencias anteriores veíamos a estas mismas negociadoras caminando impasibles, manteniendo la compostura, desapareciendo y reapareciendo, como por arte de magia, aquí el tiempo se detiene por un instante. Durante apenas unos segundos permanecen flexionadas y paralizadas. En ese lapso de tiempo el flujo habitual del trabajo queda suspendido en el hall y se vislumbra la posibilidad del colapso físico. Observamos los cuerpos retorcidos y flexionados sin saber si habrán superado su límite de rotura, esperando que sean capaces de absorber esa fuerza que lo doblega y lo contorsiona, para volver a la normalidad. Al segundo, las trabajadoras recuperan

---

613 Mark Fisher, *Realismo capitalista*, 64.

la compostura, como si nada hubiese ocurrido, aunque han cambiado ligeramente de rumbo.

La película de Clara van Gool nos sitúa dentro de una burbuja: en las entrañas del capitalismo financiero. No se trata de trabajadorxs precarixs, sino de ejecutivxs, brokers o trabajadorxs con sueldos millonarios, o por lo menos desahogados. Tal vez por eso sorprende toparse con tanta fragilidad y vulnerabilidad, aunque como ha explicado Judith Butler en alguna ocasión, “la vulnerabilidad remite a algo que no se puede predecir ni anticipar ni tampoco controlar por adelantado”<sup>614</sup>. La flexibilidad, el corto plazo y la inseguridad que se propagan como la pólvora en la época neoliberal hacen de la vulnerabilidad una afección capaz de atravesar diferentes estratos sociales y afectar a muchas de las fibras que componen la economía biopolítica del tiempo. En el hall del distrito financiero, la flexibilidad se muestra como la capacidad del cuerpo de responder a las fuerzas impredecibles y repetidas del capital. Ser flexible es saber doblegarse y recuperarse en tiempo récord, tantas veces como sea necesario, sin previo aviso. Es tener capacidad de absorción. No obstante, sabemos con certeza, que los esfuerzos continuados de un cuerpo flexible pueden también conducir a un estado de fatiga, momento en que se podría producirse, fácilmente, una rotura. Estos conceptos, que tomamos del campo de la resistencia de materiales, donde los límites se encuentran bien testados, medidos y clasificados, entran en un terreno mucho más pantanoso cuando se usan para definir el aguan-te de los trabajadores frente a las demandas ilimitadas de un mercado cada vez más impredecible y global.

---

614 Nos interesa traer aquí un fragmento de Butler, donde explica esta noción de vulnerabilidad, que nos parece muy interesante: “Dicho de una manera más clara, el cuerpo se expone, y queda justamente expuesto a la historia, a la precariedad, a la fuerza, pero también a lo que es impremeditado y venturoso, como la pasión y el amor, o a la amistad repentina y a la pérdida súbita o inesperada. De hecho, todo lo impremeditado de la pérdida hace referencia, por así decirlo, a una vulnerabilidad nuestra que no podemos predecir ni controlar por anticipado. En este sentido, la vulnerabilidad remite a algo que no se puede prever ni anticipar ni tampoco dominar por adelantado, y que tanto podría ser una simple observación aislada que escuchas de boca de alguien que casualmente va en tu mismo autobús, como la pérdida repentina de un buen amigo o la brutal conclusión de una vida por efecto de las bombas. Por supuesto son situaciones muy distintas, pero como somos seres abiertos a la realidad, quizás pueda decirse que el ser humano es vulnerable a los hechos cuando no los puede conocer de antemano. La vulnerabilidad nos implica en lo que está más allá de nosotros pero que a la vez es parte de nosotros mismos, y que constituye una dimensión capital de lo que de momento vamos a llamar nuestra corporeidad”. En: Judith Butler, *Cuerpos aliados y lucha política*, Paidós, Barcelona, 2017, 150.

### 3.6.4. El inversor: pánico en el ascensor.

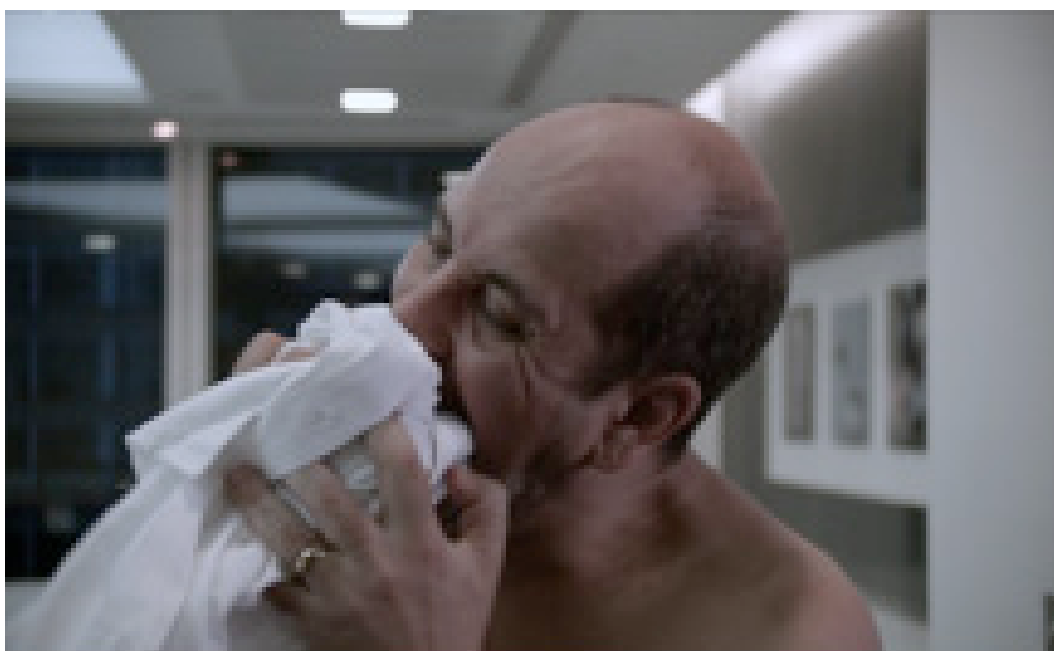
En otro episodio, el inversor que se dirigía a las negociadoras en la escena anterior, actuando como supervisor, entra en el ascensor tapándose la cara. Desde otro ángulo, alcanzamos a ver su semblante de preocupación, y justo cuando el ascensor inicia el ascenso, el inversor empieza a sufrir algún tipo de ataque, que le hace perder el equilibrio. Ladeado, y



buscando sujeción en las paredes vidriadas del ascensor, cae al suelo y vuelve a levantarse, girándose y retorciéndose, aunque lentamente. Y así, con el centro de gravedad trastornado, el inversor inicia una especie de baile de contorsiones, como si algo le recorriera el cuerpo sin previo aviso, obligándole a caer y levantarse sin cesar, aunque con cierta lentitud. El ataque parece haber remitido en el siguiente plano. Sentado en un rincón del ascensor, el inversor confiesa su miedo constante a perder el puesto de trabajo. Y a los pocos segundos, vuelve otro ataque, esta vez más fuerte que el anterior, provocando otra tanda de contorsiones y convulsiones, a veces más lentas y a veces más agitadas, que lo hacen chocar contra las paredes del cubículo del ascensor, en su lucha por restaurar el equilibrio. El miedo a perder el empleo, a no estar a la altura, explota en el ascensor como un ataque de vértigo, donde aflora la sensación de estar al borde del desequilibrio físico y psíquico.

### 3.6.5. El ex-tesorero: fuera de quicio.

Otro episodio presenta al ex-tesorero de un banco que se encuentra completamente desenchajado, y que se mueve sin parar, dando vueltas por una sala de reuniones que ha quedado vacía tras la crisis financiera del 2008. El protagonista se mueve profiriendo gestos de verdadera desesperación, desvistiéndose, agarrando la corbata, atándola la cabeza, para terminar devorando su propia camisa, en lo que parece un intento desesperado de asfixia.



Con el cuerpo desnudo, expuesto y fuera de quicio, la escena nos hace pensar en las muertes que se produjeron tras la crisis financiera. Al explotar esa burbuja que parecía proteger a los banqueros de las miserias del mundo, muchos de ellos prefirieron arrojarse al vacío. No deja de llamar la atención que estos trabajadores tan supuestamente privilegiados, a este lado del océano, hayan compartido el mismo final que muchos trabajadores de las fábricas chinas de Foxconn<sup>615</sup>. Todos los personajes de *Voices of finance* se mueven en mayor o menor sintonía

---

615 Nos referimos a las fábricas donde se fabrican buena parte de las mercancías, como los dispositivos de Apple, entre otros. La fábrica de Foxconn es conocida por haberse producido allí una gran cantidad de suicidios de trabajadores. Hacemos referencia a esta cuestión en el siguiente capítulo, a través de los poemas escritos por uno de los trabajadores de la fábrica.



con el mercado, pero mientras el analista, el programador o el broker se mantienen en perfecto equilibrio, el ex-tesorero y el inversor se comportan de un modo patológico. Notamos, en los diferentes colapsos, el efecto de un mercado que ha tensado excesivamente las cuerdas, o las fibras, hasta sobrepasar el límite de rotura. En *Realismo capitalista*, Mark Fisher considera que estos desajustes afectivos no son recientes:

Parece que, en el marco del posfordismo, fue posible que extremara su agudeza aquella “plaga invisible” de desórdenes afectivos y psiquiátricos que, sin bulla y sin pausa, comenzó alrededor de 1750, en el amanecer del capitalismo industrial<sup>616</sup>.

Fisher nos dirige hacia el trabajo de Oliver James, *The selfish capitalist*, donde el autor incide en la conexión entre las enfermedades mentales y el capitalismo:

En su libro *The selfish capitalist*, Oliver James afirma de manera convincente que existe una correlación entre las tasas crecientes de desorden mental y la variante neoliberal del capitalismo que se practica en países como el Reino Unido, los Estados Unidos y Australia. En línea con el razonamiento de James, me propongo afirmar que es necesario volver a discutir y tratar el problema creciente del estrés y la ansiedad en las sociedades capitalista de la actualidad. Ya no debemos tratar la cuestión de la enfermedad psicológica como un asunto del dominio individual cuya resolución es de competencia privada<sup>617</sup>.

James resalta lo siguiente: los desórdenes aumentan en aquellos países donde se ha implementado un “capitalismo egoísta”, puesto que existe una relación de causa-efecto entre esas enfermedades psíquicas y las políticas del sistema. Fisher coincide con las hipótesis planteadas por Oliver James<sup>618</sup>, y señala la tendencia actual a reducir las enfermedades mentales al nivel químico y biológico, negando a veces la posibilidad de que las causas que provocan estrés, ansiedad, o miedo, puedan ser problematizadas. Para Fisher este enfoque busca despolitizar la conexión que existe entre los niveles químicos de serotonina y el contexto social y lo político.

---

616 Mark Fisher, *Realismo capitalista*, op.cit.

617 *Ibid.*, 45.

618 *Ibid.*

### 3.6.6. El *broker*: inercias maníacas.

El *broker* es un hombre joven y fuerte, vestido de traje, que recorre las calles del distrito financiero de Londres, sin descanso. Mientras espera a que el semáforo se ponga en verde para cruzar, el protagonista continúa moviéndose y saltando, realizando estiramientos y calentando, como si su cuerpo corriese el riesgo de enfriarse. Estamos ante un personaje que derrocha fuerza, agilidad, flexibilidad, rapidez, energía y fluidez. El broker corre, salta, vuela, se sube por las paredes, salta por encima de los pasamanos o se escurre por debajo de ellos, sin esfuerzo aparente, haciendo parecer lentos y torpes el resto de transeúntes.



Mientras se mueve por los rincones y las azoteas de la ciudad, el joven nos habla del deseo de ganar cantidades de dinero desmesuradas, la falta de sueño o el riesgo que este ritmo de vida puede suponer para la salud. El broker nos cuenta, mientras corre y salta, que algunos de sus compañeros “trabajan hasta las 4 de la mañana y están de vuelta en su mesa a las 6 de la mañana. Nadie llama diciendo que está enfermo”. Se trata de una profesión de corto alcance para muchos: “conozco gente que ha muerto con 28 años, colapsados encima del escritorio. Otros sufren un ataque al corazón. Se recuperan y vuelven para volver a colapsar”. Si miramos con atención, advertimos un comportamiento que podría ser fácilmente

calificado como maníaco. Por extraño que parezca, el psiquiatra Darian Leader ha subrayado la conexión entre este comportamiento y las demandas del mercado posfordista:

La confianza, la euforia y la energía que caracterizan las fases iniciales del episodio maníaco parecen encajar bien con las exhortaciones del éxito, la productividad y el intenso compromiso que exigen ahora los negocios. En un mundo ferozmente competitivo, donde la estabilidad y la seguridad en el empleo están cada vez más mermadas, los asalariados tienen que demostrar su valía trabajando cada vez más horas y manifestando una creencia cada vez más exultante en sus proyectos y productos. Los inevitables días libres, debido al agotamiento y la bajada de rendimiento, son contemplados casi como una parte de la descripción del propio trabajo y no tanto como la prueba de que algo va mal<sup>619</sup>.

Muchos de estos comportamientos, que Darian Leader encuadra dentro de los síntomas de la primera fase de la manía, encajan con la actitud solicitada hoy a los trabajadorxs posfordistas. “Cuántas trayectorias profesionales no estarán impulsadas y alimentadas por las subidas maníacas”, se pregunta Leader. Además de la confianza, la euforia y la energía, el cuadro maníaco se caracteriza también por otros síntomas, como el deseo por reducir las distancias, el impulso de relacionarse con otros, así como la “sed insaciable de un interlocutor”, el consumo desmedido, la verborrea, la falta de sueño, la ansiedad o la falta de miedo ante las situaciones de riesgo<sup>620</sup>. Leader advierte en la manía un desvanecimiento de “las barreras que habitualmente impiden que la gente se arriesgue”. Las acciones temerarias, como trepar edificios o saltar de una azotea a otra, sitúan al broker dentro de un cuadro maníaco, aunque también es cierto que él es consciente de que el exceso de vitalidad, la energía y la falta de sueño pueden provocar un colapso del cuerpo. Mientras corre y salta por paredes y azoteas el joven explica:

Algunos de nuestros clientes son *traders* de 22 años en bancos inversores. (...) Son niños. Estos jóvenes trabajan hasta las 4 de la mañana y están de vuelta en su mesa a las 6 de la mañana. Nadie llama diciendo que está enfermo. No importa lo mucho que se haya bebido la noche antes. (...) No hay muchos *brokers* de 65 años. La mayoría cambian de carrera al final de los treinta

---

619 Darian Leader, *Estrictamente Bipolar*, Sexto piso, Madrid, 2015, 10.

620 Leader insiste en que muchos de los comportamientos que son hoy demandados por el capitalismo hubiesen sido consideradas como el síntoma de un trastorno bipolar en otros tiempos.

o principios de los 40. Conozco gente que ha muerto con 28 años, colapsados encima del escritorio. Otros sufren un ataque al corazón. Se recuperan y vuelven solo para colapsar de nuevo.

En las palabras del broker puede percibirse una conexión entre la productividad, la juventud, la falta de sueño y la energía ilimitada, pero también con el colapso. La posibilidad de colapsar está siempre presente. Y a pesar de todo, el broker sigue dándolo todo, asumiendo el riesgo y los cambios de ritmo con absoluta normalidad. La eficiencia en este puesto de trabajo depende de la capacidad de afrontar esas situaciones de riesgo, de la resistencia física y psicológica ante las presiones que ejerce un mercado impredecible. Un cierto grado de manía es deseable para triunfar en el mundo de los negocios, como recuerda Leader:

(...) los manuales de los negocios abogan por el cultivo de un cierto grado de manía para actuar en los mercados, y de hecho se enseña a los ejecutivos a manejar el punto álgido maníaco para aumentar las ventas y la productividad<sup>621</sup>.

El protagonista de *Voces of finance* se encuentra como pez en el agua afrontando situaciones de alto riesgo que paralizarían a cualquiera: nunca flojea ni pierde la compostura. Si el trabajador fordista permanecía estático frente a la cadena de montaje, el broker trabaja desde cualquier lugar y desde cualquier parte. Se encuentra siempre alerta, impulsado por una inercia que le invita a desafiar sus propios límites. No hay obstáculo que pueda detener a este trabajador, que ha pasado de ser estático a ser extático. El broker se encarama a los edificios, salta de una azotea a otra y se desliza por las superficies como si fuese una versión mejorada de *spider-man*, el hombre araña, adaptada a las demandas del mercado financiero.

### 3.6.7. Trastorno capital.

En *Voices of finance*, los altibajos del mercado se traducen en altibajos en el estado de ánimo de los trabajadores del distrito financiero. Los ciclos de crecimiento y la recesión, se traducen en euforia o depresión individual. Mark Fisher ha insistido en el carácter bipolar de un sistema

---

621 Darian Leader, *Estrictamente Bipolar*, 9.

que no deja de alimentarse del estado de ánimo de los individuos<sup>622</sup>:

Con sus continuos ciclos de auge y depresión, el capitalismo es un sistema fundamental e irreductiblemente bipolar, que oscila de un modo salvaje entre la manía optimista en la exuberancia irracional de las “burbujas” y el bajón depresivo. (Que hablemos tanto de “depresión económica”, desde luego, no es una casualidad.) En un grado nunca visto en ningún otro sistema social, el capitalismo se alimenta del estado de ánimo de los individuos, al mismo tiempo que los reproduce. Sin dosis iguales de delirio y confianza ciega, el capitalismo no podría funcionar<sup>623</sup>.

En los albores de la última crisis financiera, una ola de suicidios se propagó por las oficinas de France Telecom: entre 2007 y 2010 se suicidaron un gran número de empleados<sup>624</sup>. Muchos de ellos lo hicieron en las mismas oficinas de la empresa, dejando notas aclaratorias que relacionaban su suicidio con las condiciones que estaban viviendo en la empresa. Durante ese periodo, la empresa había llevado a cabo 22000 despidos para poder mantener los beneficios económicos. En plena crisis económica, el receso se traduce en deceso o en depresión, igual que las fases exultantes de la economía pueden traducirse en despilfarro y comportamientos maníacos. Franco “Bifo” ha conectado en alguna ocasión el aumento de consumo de drogas en una determinadas épocas con las demandas productivas del capital:

A finales de los años setenta, cuando los trabajadores se vieron obligados a acelerar la productividad, se extendió una enorme epidemia de drogadicción en las áreas metropolitanas de la industrialización tardía. Cuando el capitalismo entró en la era de la aceleración neohumana, se puso muy de moda la cocaína, una sustancia que acelera el ritmo mental y corporal<sup>625</sup>.

---

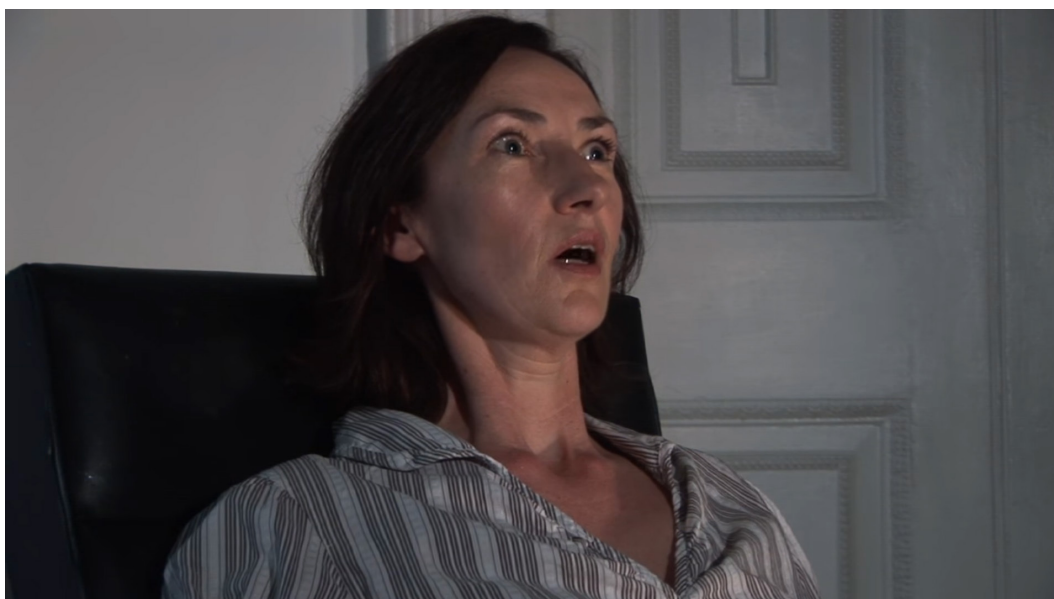
622 Franco “Bifo” Berardi ha insistido en esta misma cuestión, entendiendo la última crisis financiera como un efecto del pánico, la ansiedad o el miedo de los individuos, que había estado siempre presente, incluso en los momentos de euforia del mercado y que ha aflorado finalmente a la superficie. Véase Franco “Bifo”, “How to heal a depression?”, en Maaïke Lauwaert y Francien van Westrenen, eds., *Facing value*, Valiz, Amsterdam, 2017, 119-126.

623 Mark Fisher, *Realismo capitalista*, 66.

624 Siete ejecutivos de France Telecom están siendo juzgados por “acoso moral” a los trabajadores. La instrucción del caso reconoce hasta 39 víctimas (19 suicidios, 12 intentos y 8 personas con cuadro de depresión) debidas a las presiones recibidas dentro de la empresa, aunque llama la atención que los números bailen tanto de unos medios a otros. En una noticia publicada en el país el número de suicidios llega hasta 60. Véase noticia publicada en El País (última consulta: 26 de julio de 2019) [https://elpais.com/internacional/2016/07/07/actualidad/1467878337\\_291430.html](https://elpais.com/internacional/2016/07/07/actualidad/1467878337_291430.html)

625 Véase Franco “Bifo” Berardi, *Fenomenología del Fin*, op.cit., 52.

Belén Gopegui ha escrito también sobre la relación entre los altibajos de la corporeidad y la corporación: “La cuenta de explotación de una empresa es real: cien despidos provocan veintitrés depresiones”<sup>626</sup>. Tras el último colapso financiero, la artista Melanie Gilligan proponía una provocadora imagen. En su proyecto *Self-Capital*<sup>627</sup> (2009), la *economía global*<sup>628</sup> acude a terapia, para reponerse de un estrés postraumático, tras su último colapso. La *economía global* es una mujer corriente, vestida con blusa de rayas de manga corta y falda larga, de mediana edad, piel



clara y pelo oscuro, que le llega casi por el hombro. Esta versión personificada de la economía global acude a la consulta de una psiquiatra, que es ella misma<sup>629</sup>. La psiquiatra empieza a hablar canturreando, mientras balancea suavemente las manos de un lado a otro marcando el compás.

---

626 Belén, Gopegui, *op.cit*, 137.

627 Se trata de tres episodios cortos de unos siete u ocho minutos, que pueden verse en youtube (consultada el 13 de diciembre): [https://www.youtube.com/watch?v=\\_ATnDUzYilg](https://www.youtube.com/watch?v=_ATnDUzYilg)

628 Vamos a utilizar la cursiva para subrayar el hecho de que nos referimos al personaje que representa a la economía global.

629 La actriz Penelope McGhie representa todos los roles que aparecen en esta película. Nos parece que esta estrategia obedece a la voluntad de querer subrayar el hecho de que todas las trabajadoras (en este caso aparecen dos psiquiatras, una recepcionista y una vendedora de libros) forman parte de la economía global.





El ritmo de la psiquiatra transmite calma a la economía global, que empieza, entonces, a hablar de sus traumas. Algo más tarde, empieza a pronunciar palabras como “comercio” o “mercado”. Las pronuncia como si saboreara cada uno de los vocablos, mostrando una especial excitación con ciertos términos: pronuncia la palabra “empleados” como si los estuviese comiendo. Al decir “migrantes”, la economía llega a un estado de éxtasis total. No obstante, cuando la psiquiatra le pide que le hable de la crisis, la economía global se atasca y le cuesta pronunciar. Tartamudea. Se le traba la lengua al querer pronunciar palabras como “trabajo”. Tiene serias dificultades para pronunciar la palabra “trabajadores”, que logra articular, pero con asco. Finalmente, la economía global siente náuseas, al pronunciar la palabra “salario”. Acaba vomitando. La economía global se muestra, en la propuesta de Gilligan, como un ser que ansía devorarlo todo, con una “hambre existencial” y con unas demandas tan excesivas, que acaba destruyendo todo lo que toca<sup>630</sup>. Los tres episodios de *Self-Capital* apuntan hacia esa necesidad de cu-

---

630 En este sentido, el trabajo de Melanie Gilligan recuerda a las reflexiones que Anselm Jappe hace sobre la sociedad autófaga, donde la figura del mito griego, Erisictón, le sirve para aludir al carácter insaciable y destructivo del capital. Erisictón fue condenado por los dioses, por su falta de respeto hacia la naturaleza, a tener hambre siempre. La imposibilidad de satisfacer su hambre le llevó a acabar con sus propios bienes, los de su pueblo, a devorar a sus propios hijos, para terminar devorando su propio cuerpo. Véase Anselm Jappe, *La sociedad autófaga. Capitalismo, desmesura y autodestrucción*, Pepitas de Calabaza, Logroño, 2019.

rar un cuerpo que está enfermo, pero dejan esa posibilidad de cura en suspenso. Como apunta una de las psiquiatras, se trata de “un caso increíblemente difícil”. Sanar la economía global se presenta como una tarea casi imposible.

4

CONTRATIEMPOS

Miguel Ángel Hernández Navarro ha propuesto, recientemente, la figura del “(contra)tiempo” para referirse a una serie de prácticas artísticas que “funcionan como una manera de resistir e ir a la contra de una experiencia particular del tiempo, la de la modernidad industrial”<sup>631</sup>. Hernández Navarro propone, como punto de arranque, la experiencia que uno de los personajes de una novela de Don DeLillo tiene, al encontrarse con la pieza audiovisual del artista Douglas Gordon, titulada *24 Hour Psycho* (1993). En el vídeo de Gordon, la película *Psycho* (1960) de Alfred Hitchcock es ralentizada, hasta durar 24 horas. Esta forma de manipular la duración de la película, estirándola hasta hacerla durar un día entero, logra provocar, en el espectador, una “toma de conciencia del tiempo” o de un tiempo otro:

Al personaje de DeLillo las imágenes acaban produciéndole una toma de conciencia del tiempo, una experiencia temporal en la que, al final, “uno es consciente de que está vivo”. Se trata de la sensación de habitar un tiempo diferente, un tiempo otro, alejado del rumor de la calle<sup>632</sup>.

Para Hernández Navarro, Gordon logra manipular, desmontar o abrir la imagen, produciendo un contratiempo: “Una experiencia que nos conduzca hacia un tiempo alternativo. La imagen como un contra-tiempo. Un tiempo a la contra. A la contra del tiempo moderno”<sup>633</sup>. Otra obra, esta vez de Christian Marclay, titulada *The Clock* (2010-2011), vuelve a durar 24 horas. Marclay realiza un montaje y un juego de espejos sorprendente: la película es un montaje de secuencias de otras películas donde aparecen relojes, de forma que el tiempo marcado en el film coincide con el tiempo real marcado por el reloj del espectador. Mieke Bal ha dicho de esta pieza:

A través de una edición sorprendentemente lineal, el artista logra sugerir la continuidad entre los clips, y esto hace

---

631 Véase Miguel Ángel Hernández Navarro, “Contratiempos del arte contemporáneo”, en *ContraNarrativas. Revista de Estudios Culturales*, núm. 0, 2018. La revista tiene formato impreso y online, disponible en (consultada el 7 de diciembre de 2019): <https://www.um.es/artlab/index.php/contratiempos-del-arte-contemporaneo>

632 En el mismo artículo que acabamos de citar, que puede encontrarse también en: Durante Asensio, Isabel y Ana García Alarcón y Miguel Ángel Hernández, *Contratiempos. Gramáticas de la temporalidad*, Murcia, CENDEAC, 2016.

desaparecer los cortes del montaje y suavizar la espacialización del tiempo que el propio cálculo del tiempo inevitablemente conlleva. La insistencia de Bergson en la duración continua era en sí una desaprobación de esa espacialización. Pero el video de Marclay hace todo ese maravilloso trabajo de transición, mientras al mismo tiempo resalta el tic-tac del reloj. Es decir, parece intentar con ello reconciliar el tiempo del reloj con la duración Bergsoniana. Pero al final, lo hace sólo para poner en primer plano la dominación inflexible e implacable del reloj<sup>634</sup>.

En el capítulo anterior, trazábamos recorridos, mediante una serie de prácticas artísticas, para ofrecer acercamientos a la dominación temporal y recalibración rítmica a la que se ven sometidos muchos trabajadores. Este último capítulo funciona, precisamente, como una suerte de contrapunto al capítulo anterior. Proponemos el contratiempo como un concepto desde donde explorar formas de escapar de las temporalidades dominantes o de la crononormatividad imperante, a partir de una serie de prácticas artísticas que se plantean en diferentes escenarios del trabajo. Inspiradas por esa misma figura del contratiempo, definida por Hernández Navarro, el término adquiere, en este capítulo, además, un sentido de aparición inesperada, de tropiezo, de interrupción, de suspensión o desvío<sup>635</sup>.

Nos han interesado especialmente aquellas prácticas en las que lxs trabajadorxs se mueven o dejan de moverse del modo esperado. El contratiempo puede ser entendido, en algunos de estos casos, como un zigzag, donde la corporeidad productiva se aleja de los principios del rendimiento heredados de la modernidad, que obligan siempre a buscar el camino más corto. El contratiempo puede aparecer en un cuerpo, que es percibido por otrxs como anormal, torpe, desviado o perezoso. Puede ser un gesto mínimo que suponga un exceso, un tiempo muerto, un tiempo perdido o un lapso de tiempo mínimo, donde la corporeidad pierde la compostura. El contratiempo puede ser entendido como “un tiempo a la contra”<sup>636</sup>, diciéndolo con Miguel Ángel

---

634 Mike Bal, “El tiempo que se toma”, en *ContraNarrativas. Revista de Estudios Culturales*, núm. 0, 2018, accesible en la web (consultada el 7 de diciembre de 2019): <https://www.um.es/artlab/index.php/revista/the-time-it-takes-el-tiempo-que-tarda/>

635 Entendemos el contratiempo como algo que aparece de forma inesperada y que desvía el curso habitual de las cosas. Puede ser un leve tropiezo que interrumpe, que obliga a parar, a desviarse, a improvisar o a cambiar el rumbo establecido.

636 Miguel Ángel Hernández Navarro, *op.cit.*, 20.

Hernández Navarro, o también como un instante o intervalo, donde el tiempo de la dominación queda suspendido<sup>637</sup>. Puede ser un cuerpo que se mueve a destiempo, enredado en otra temporalidad, que no sabe, no puede, o no quiere orientarse hacia la productividad moderna. Cada uno de los casos de estudio que proponemos en este capítulo funciona como una forma de contratiempo, que aporta diferentes matices.

## 4.1. Resistencias y disidencias.

### 4.1.1. Bartleby.

Decíamos que el contratiempo es un acontecimiento inesperado que interrumpe el curso habitual de las cosas. Y en este sentido, seguramente no habrá habido mayor contratiempo que Bartleby en toda la literatura referida al trabajo<sup>638</sup>. Bartleby era un joven escribiente, contratado por un abogado de *Wall Street* para copiar documentos judiciales, que realizaba su tarea de un modo impecable<sup>639</sup>. Sin embargo, el joven se negaba, de un modo rotundo, a hacer cualquier otra cosa que no fuese estrictamente copiar documentos. Entonces, respondía: “I would prefer not to”. Bartleby era un trabajador hermético y opaco. Su carácter se encontraba a años luz de la personalidad flexible contemporánea que irrumpe en los años setenta. Mientras que otros empleados mostraban un exceso

---

637 Jacques Rancière se refiere en *La noche de los proletarios* a un tiempo “normal” de la dominación: “Hay un tiempo “normal” que es el de la dominación. Esta impone sus ritmos, sus escansiones del tiempo, sus plazos. Fija el ritmo de trabajo -y de su ausencia- o el de los comicios electorales, tanto como el orden de la adquisición de los conocimientos y de los diplomas. Separa entre quienes tienen tiempo y quienes no lo tienen; decide qué es lo actual y qué es ya pasado. Se empeña en homogeneizar todos los tiempos en un solo proceso y bajo una misma dominación global”. En Jacques Rancière, *La noche de los proletarios*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2010, 9.

638 *Bartleby, el escribiente: un relato de Wall Street* fue originalmente publicado por Henry Melville en la revista *Putnam’s monthly magazine of american literature, science and art*, vol. IX, 1853.

639 “Al principio, Bartleby hacía una cantidad extraordinaria de trabajo. Como si hubiese padecido hambre de copiar, parecía atiborrarse de mis documentos. No había pausa en su digestión. Hacía turno doble, copiaba a la luz del día y a la luz de las velas. Y yo hubiese estado encantado de su aplicación si su laboriosidad hubiese sido alegre. Pero escribía en silencio, pálidamente, mecánicamente.” En Henry Melville, Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, *Preferiría no hacerlo: Bartleby el escribiente*, Pre-textos, Valencia, 2011, 20.



de energía<sup>640</sup>, Bartleby se mostraba calmado, paciente, sosegado y pasivo. La respuesta de Bartleby se repetía, una y otra vez, ante el asombro de todos, resonando como el eco de una resistencia que adquiriría intensidad con el paso del tiempo, estableciendo, alto y claro, los límites de su explotación. Cuando lo normal y lo esperado es decir a todo que sí, el “no” se convierte en un contratiempo, que descoloca al interlocutor y que interrumpe, aunque sea momentáneamente, la inercia establecida. Podemos intuir las limitaciones que tiene este contratiempo radical en el mundo del trabajo contemporáneo, puesto que la potencia que adquiriría la resistencia de Bartleby, que crecía a lo largo de las semanas, no parece posible en el tiempo de la flexibilidad y el corto plazo. Bartleby tendría muchos puntos para ser contratado, hoy, a través de alguna agencia temporal, o mediante un *cy* despedido antes de poder pronunciar un segundo “preferiría no hacerlo” y reemplazado por cualquier otro trabajador anónimo de una larga lista de espera de trabajadores desechables. Tal vez, deberíamos preguntarnos, entonces, qué otros contratiempos siguen siendo hoy posibles, sin que esta actitud ponga al trabajador contemporáneo en una situación más vulnerable y precaria.

El relato de Bartleby no ha dejado de despertar interés desde entonces<sup>641</sup>. Siguiendo a Gilles Deleuze, su éxito se debe a la radicalidad de la fórmula que utiliza<sup>642</sup>, ya que el “I would prefer not to” logra dejar todo aquello que rechaza en una indeterminación<sup>643</sup> y puede ser entendido como “un mero tic local que aparece en determinadas circunstancias”<sup>644</sup>. En cualquier caso, nos parece que este tic aparece como un contratiempo que deja las relaciones de poder suspendidas. El comportamiento de

---

640 El narrador del relato, que tiene otros dos copistas a su cargo, además de Bartleby, describe a Turkey como un hombre cuidadoso hasta las doce del mediodía que empieza a mostrar una energía excesiva lo que queda del día, mientras que Nippers es descrito como un hombre ambicioso y un “malhumor nervioso ocasional”, efecto de sus frecuentes indigestiones. En Henry Melville, Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, *op.cit.*, 14.

641 También Giorgio Agamben ha escrito un ensayo sobre Bartleby, titulado “Bartleby o de la Contingencia”. Allí, Agamben insiste en que la figura de Melville se demora “en el abismo de la posibilidad” y en que deja de escribir porque se ha convertido en una hoja en blanco. Agamben ve en Bartleby una subjetividad que se sitúa en un umbral, entre el ser y el no ser, entre la potencia del hacer o del no hacer. *Ibid.*, 111, 113, 116.

642 Deleuze ha analizado minuciosamente la fórmula utilizada por Henry Melville, las situaciones en que aparece y cómo “prolifera y se ramifica”. *Ibid.*, 62.

643 Véase *Ibid.*, 59.

644 *Ibid.*

Bartleby llama aún más la atención al ser observado desde la perspectiva de la sociedad del rendimiento actual<sup>645</sup>. La inmovilidad convertía a Bartleby en un cuerpo extraño, en un “vagabundo”, o un “sin techo, que permanecía en la oficina, como si no tuviese otro sitio, ni casa a la que poder ir al salir del trabajo. Pero la inmovilidad sigue siendo hoy motivo de preocupación y exclusión, como ha mostrado recientemente Pilvi Takala. Durante un mes, la artista se infiltró en las oficinas de Deloitte, haciéndose pasar por “Johanna Takala”, una becaria de marketing recién llegada. La videoinstalación *The Trainee*<sup>646</sup> (2008) registra su paso por Deloitte, así como las reacciones que su presencia inesperada provoca allí. La artista empieza su performance sentándose durante horas, frente a un escritorio completamente vacío, sin hacer nada. Las imágenes, grabadas sin el conocimiento de los empleados, documentan las reacciones que su comportamiento extraño suscita. Johanna acapara todas las miradas. Y sólo a veces, algunos empleados rompen el silencio y se



---

645 Véase Byung-Chul Han, *La sociedad del rendimiento*, op.cit.

646 La instalación consta de tres vídeos de 13:52 minutos, una presentación de power point, acreditación y una carta. Los vídeos pueden verse en: <https://vimeo.com/119535540>

acercan hasta ella para entablar conversación y para hacer preguntas. Takala justifica siempre su inactividad: se encuentra “haciendo algo de trabajo mental”<sup>647</sup>, de modo que no necesita trabajar con máquinas. Pero mientras los empleados van y vienen por la oficina, ella permanece inmóvil, en su escritorio. El contratiempo se desvela, en la acción de Takala, como una resistencia o una interferencia. Mientras los compañeros se muestran atareados y ocupados, yendo de un lado a otro, Takala se queda sentada en la silla. En un momento del vídeo, las imágenes se aceleran, y entonces el contratiempo se acentúa aún más. Su disritmia la señala como la loca, la perturbada, o la desequilibrada<sup>648</sup>. Takala es la que no se mueve, la que no hace nada, la que no trabaja, la que no sigue las reglas no escritas, encarnando una nueva versión de Bartleby en la oficina. Takala hace de su cuerpo un contratiempo. La becaria es la figura que nos ayuda a señalar y desvelar algunos mecanismos de poder, que se encuentran diluidos, pero latentes, tanto en el modo de actuar como en los ritmos de los trabajadores. Nadie acusaría a Johanna, si en el escritorio vacío hubiese algunos documentos, un ordenador portátil o un monitor en el que posar la mirada, o si fuese de acá para allá de vez en cuando, como el resto, como si estuviese realmente ocupada. Al verla mirar la pantalla, nadie cuestionaría si está trabajando o si pierde el tiempo, ni se preguntarían a dónde va cada vez que se levanta de la silla. Pero sentarse frente al escritorio vacío, durante horas, sin moverse, provoca una incomodidad inusitada, como una disonancia que perturba la armonía del resto de trabajadorxs cognitivxs, cuyo comportamiento está absolutamente codificado.

En otra escena la nueva becaria ocupa el ascensor de Deloitte y se queda allí todo el día, subiendo y bajando. Cada vez que alguien entra en el ascensor, y pregunta, por cortesía, a qué piso se dirige, Takala responde que no va a ningún sitio y justifica que prefiere quedarse en el ascensor todo el día, porque es un buen sitio para hacer trabajo mental. En la performance de Takala el contratiempo no tiene que ver tanto con la inactividad, sino con la *crononormatividad* que impera en la oficina. Si-

---

647 El trabajo de la artista alude de una forma directa al contexto del trabajo “inmaterial” y “cognitivo”.

648 La videoinstalación muestra llamadas de compañeros pidiendo a la compañía que tome medidas en relación a la becaria, puesto que su presencia en el ascensor resulta perturbadora, porque da la sensación que no está mentalmente bien. Nos referimos a esta escena más adelante.

guiendo el concepto de *habitus* Pierre Bourdieu, Elizabeth Freeman escribe:

Para Bordieu, el *habitus* organiza una forma de pertenencia que abarca y reemplaza el parentesco. Allí donde la apariencia física y el nombre no logran asegurar el parecido, los ritmos escondidos de los gestos, dar y esperar, el juego y el humor, la cortesía y la etiqueta, entre otras cosas, establece similitudes entre extraños que parecen ser congénitas<sup>649</sup>.

Y después de esta alusión al parentesco rítmico, añade: “Podemos pensar en la clase como un organización encarnada sincrónica y diacrónica”<sup>650</sup>. La inmovilidad vuelve a convertir a Takala, como ocurría con Bartleby, en una extraña. Al quedarse más tiempo del debido, en lugar de entrar y salir como el resto, se corta cualquier posibilidad de “parentesco” y de sincronía con el resto del grupo. Takala es un contratiempo, una nota disonante y una irregularidad rítmica. La becaria no sigue la misma retícula temporal, siguiendo a Foucault<sup>651</sup>,



---

649 Elizabeth Freeman, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*, Duke University Press, Durham, 2010, 18.

650 *Ibid.*, 19.

651 Michel Foucault, *op.cit.*, 141.



que el resto de trabajadores tiene interiorizada. Algo tan aparentemente inocuo como quedarse demasiado tiempo en el ascensor en lugar de irse, la convierte en el cuerpo extraño de la oficina que debe ser vigilado. Mientras observamos los vaivenes del ascensor en la pantalla, podemos escuchar los mensajes que algunos empleados dejan en el departamento de recursos humanos, denunciando el comportamiento perturbado de Takala, junto a una serie de e-mails. *The Trainee* logra visibilizar unas lógicas de poder que suelen quedar fuera del umbral de lo visible, así como la falta de empatía y solidaridad que experimentan sus compañeros, que se muestran mucho más solidarios con la corporación que con la nueva trabajadora. Esta falta de solidaridad se encuentra relacionada con no haber logrado el “parentesco” a través de los ritmos y los gestos. La performance de Takala nos ayuda a desvelar también que trabajar supone representar el papel, como mostraba de otro modo la película *Take 1* (2011) del artista Sergio Belinchón<sup>652</sup>. Belinchón reensambla una serie de imágenes de archivo, grabadas por corporaciones, y muestra el instante en que se empieza a grabar la acción.



Una serie de empleados aparecen en pantalla, en el momento de empezar a representar su papel. Al sonar la claqueta, los trabajadores y las

---

652 La película está realizada a partir de fragmentos de películas Super 8 encontradas. El artista ha realizado también una edición de fotografías inkjet sobre papel de algodón, a partir de algunos fotogramas, en tamaños 22x34 CM y 100x135 CM. La película puede verse en vimeo (consultada el 22 de noviembre de 2019): <https://vimeo.com/40972129>

trabajadoras se activan, sus músculos se tensan, corrigen la postura y empiezan a moverse de otro modo. Aparecen a veces desgastados, relajados o distraídos, esperando el momento de entrar en acción. En realidad, momentos antes de rodar la toma, se encuentran esperando, sin hacer nada. La cámara actúa como el jefe o la jefa que, entrando por la puerta, logra activar toda la fuerza de trabajo que aparece en su campo de visión. La transformación involucra partes del cuerpo, posturas, la actividad, así como la capacidad de representar un papel. No representar el papel del modo esperado sería, como muestra Takala en *The Trainee*, motivo suficiente para atraer miradas y hacer saltar todas las alarmas.

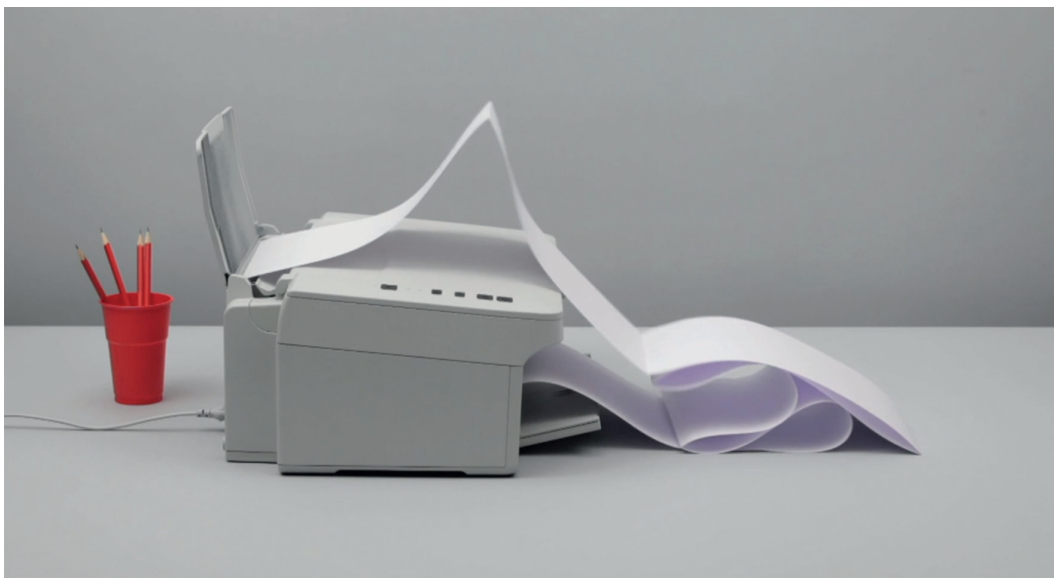
#### 4.1.2. Procrastinar.

*Limboland. The Procrastinators* (2011) es una serie de vídeos cortos, de cinco minutos, realizados por los artistas Lernert & Sander, donde una serie de profesionales creativos (guionistas, directoras de cine, cómicos, actrices, escritoras o DJs) hablan sobre su tendencia a procrastinar, es decir, a retrasar todo lo posible las tareas pendientes<sup>653</sup>. El proyecto consta de once episodios, que enfocan, con un plano fijo, el escritorio de estos profesionales y que ponen en juego una suerte de contratiempo. La procrastinación, que en este caso coincide con el acto de posponer el trabajo, impide avanzar de un modo lineal y eficiente. Si las webs de búsqueda de empleo demandan proactividad, motivación, responsabilidad, afán de superación, dinamismo, alegría, entusiasmo, rapidez, ambición, iniciativa, tenacidad, energía, pasión o compromiso, los protagonistas de estos episodios se sitúan en el polo opuesto. Desmotivados y apáticos, muestran una especial habilidad para la dispersión. La idea del contratiempo se perfila en esta propuesta como una actitud que desesperaría a Gilbreth o a Taylor. Estos trabajadores dispersos zigzaguean, merodean y se entretienen todo lo posible antes de ponerse a trabajar. Algunas de estas escenas vuelven a poner en juego la temporalidad del bucle. En el episodio titulado “E-mail”, protagonizado por el director de arte Jop Van Bennekom, una impresora engulle y expulsa el mismo papel continuo sin cesar. El papel entra y sale, plegándose de formas muy

---

653 Los vídeos están disponibles en la web en (consultada el 3 de julio de 2019): <http://lernertandsander.com/the-procrastinators>





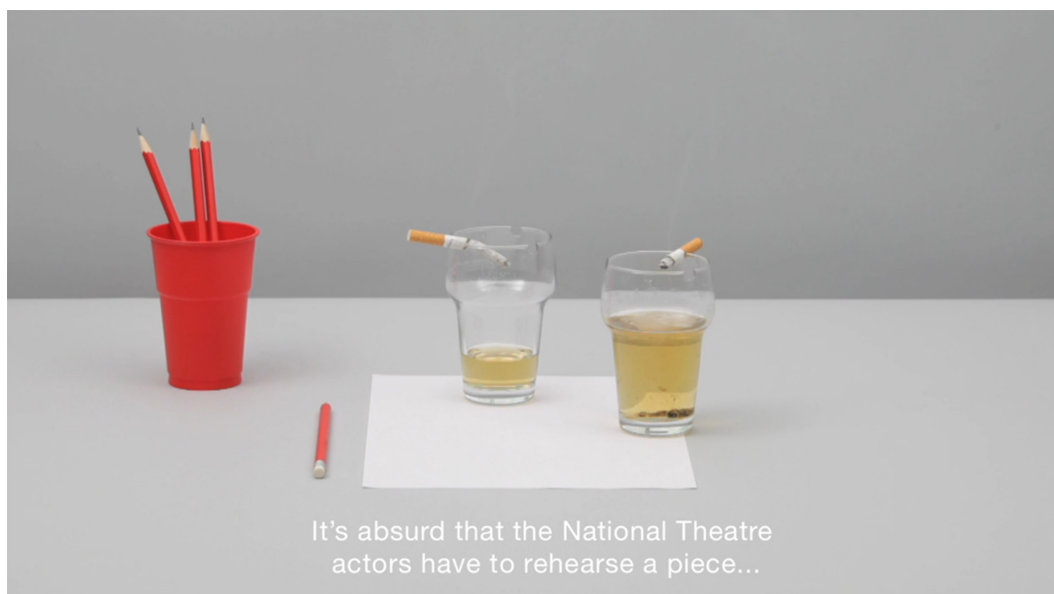
diversas hasta pasar otra vez por el rodillo de la impresora. La impresora parece atrapada en un bucle: no llega nunca a imprimir, aunque no deja de intentarlo. Tan activa como disfuncional, parece atrapada en el preludio de la acción para la que ha sido fabricada. En este sentido, estas subjetividades recuerdan a las analizadas por Christine Ross<sup>654</sup>, aunque aquí la desconexión no puede ser entendida como un aislamiento o una falta de empatía ni pérdida de vínculo con los demás. En uno de los episodios<sup>655</sup>, dos actores de comedia, Arjan Ederveen y Alex Klaasen, hablan de su experiencia al trabajar en equipo, mientras vemos un par de vasos de cerveza con dos cigarrillos que se consumen muy lentamente. No puede hablarse aquí de que exista incomunicación, falta de empatía o de vínculo hacia el otro, como en los casos analizados por Ross. En realidad, la procrastinación, parece formar parte del proceso de trabajo de estos profesionales:

Tu mente está ya trabajando de día o de noche en cuanto empiezas un nuevo proyecto, pero resulta imposible ser creativo, o escribir o ensayar todo el día. Es absurdo que los actores del Teatro Nacional tengan que ensayar una obra de 9 a 1. No me lo puedo creer.

---

654 En Christine Ross, *The Aesthetics of disengagement: contemporary art and depression*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2006.

655 Episodio 3, *You need to put things off*, del Proyecto Limboland. *The Procrastinators*, Lernert & Sander (2011), disponible en vimeo (consultada el 22 de noviembre de 2019): <https://vimeo.com/18870355>



El bucle y la ralentización son temporalidades que aparecen con frecuencia a lo largo de los episodios. Pero, además, el contratiempo adquiere otro sentido. Cada uno de los escritorios se convierte en un escenario donde tiene lugar algún tipo de desastre. Aparece, casi siempre, algún un objeto extraño<sup>656</sup> que provoca un contratiempo y que parece ser efecto de una mala combinación de los objetos domésticos y de oficina. Aunque se trata de trabajadorxs creativxs, que trabajan con frecuencia desde casa, la vida y el trabajo se llevan mal en pantalla. El espacio de trabajo, que era gestionado “científicamente”, durante la época taylorista, para aumentar la productividad, es, ahora, boicoteado, por pequeños objetos disfuncionales que provocan pequeñas catástrofes o por seres lentos, como en el caso de los caracoles, que deambulan dejando rastros de baba por la superficie del escritorio<sup>657</sup>.

---

656 Decimos que se trata de un objeto extraño, en el sentido de que se encuentra fuera de lugar.

657 En el primer episodio, por ejemplo, que está dedicado al guionista Frank Houtappels, ese objeto extraño es una sencilla copa de vino blanco, en cuyo borde apoya un cigarrillo. La copa aparece como un elemento inesperado en el escritorio que interrumpe, obstaculiza y bloquea la página en blanco. La copa de vino, nos acerca visualmente a una actitud que se aleja del trabajo, y que acompaña el relato del guionista, que va contando las formas variopintas que encuentra de perder el tiempo antes de ponerse a trabajar. En el episodio dedicado al cómico Micha Wertheim, una cafetera de filtro hace café hasta desbordarse y en otro episodio es una pipa, la que empieza a soltar tinta, inesperadamente, hasta inutilizar el escritorio. En el episodio dedicado a la directora de cine Coco Schrijber, son unos caracoles los que despiertan esa sensación de contratiempo, tanto desde la ocupación que éstos hacen de la superficie de trabajo, babeando la superficie de trabajo, como desde su propia lentitud.



Pese a la sensación de urgencia que impone el *deadline*, ordenar el escritorio, afilar los lápices, buscar una canción en internet, tomarse una copa de vino, dormir un rato o ver algo de porno, son acciones que forman parte del ritual de ponerse a trabajar, aunque, al mismo tiempo, lo posponen. Estas acciones encadenadas funcionan como pequeños desvíos, o desvaríos vagos, que se oponen a la capitalización y a la absorción del tiempo propia de la sociedad del valor. Desde este punto de vista, la procrastinación se desvela como una forma de habitar otro tiempo, más indeterminado, como un ritual que desborda cualquier intento de medición o reticulación temporal. Kathi Weeks ha resaltado recientemente cómo la actitud del trabajador pasa a ocupar un lugar fundamental en el postfordismo<sup>658</sup>. Puesto que, en muchos casos, el trabajo ya no se mide en cantidad de tiempo trabajado, la actitud y el comportamiento se han constituido como rasgos que deben asegurar la auto-explotación<sup>659</sup>. Weeks cita, en este sentido, el trabajo de Arlie Hochschild:

Como Arlie Hochschild observa en su innovador estudio de las interacciones del sector laboral de los servicios, “que parezca que “te encanta el trabajo” se convierte en parte del trabajo; y, de hecho, intentar que guste, y disfrutar de los clientes, ayuda al trabajador en ese esfuerzo” (1983,6) De hecho, ahora más que

---

658 El texto original de Kathi Weeks puede encontrarse en Kathi Weeks, *The problem with work: feminism, marxism, antiwork politics, and postwork imaginaries*, Duke University Press, Durham, 2011. Citado en Milena Hoegsberh y Cora Fisher, *Living Labor*, Sternberg Press, Berlín, 2013, 155.

659 *Ibid.*, 155.

nunca, “se espera de los trabajadores que sean los arquitectos de su propia explotación” (Henwood 1997, 22)<sup>660</sup>.

Precisamente por eso, la actitud elusiva de estos procrastinadores creativos adquiere aires de manifiesto, en una sociedad donde ni siquiera la creatividad escapa de la lógica de la acumulación y de la productividad ilimitada. Habitando ese intersticio temporal, que se encuentra entre la potencia del hacer y del no hacer, como decía Agamben, sobre Bartleby<sup>661</sup>, la pasividad de estos profesionales creativos se desvela como un acto de resistencia.

#### 4.1.3. Escribir cartas de no motivación.

Julien Prévieux es un artista francés, que, como tantas otras personas, buscaba un empleo para ganarse la vida. Asombrado por algunos de los procesos selectivos, en los que le llegaron a preguntar si lloraría al perder a su perro, y cansado de recibir cartas de rechazo, el artista decidió emprender un proyecto artístico, titulado *Cartas de no motivación*. Se trata de un proyecto formado por más de mil cartas, que Julien Prévieux escribió y envió, entre 2000 y 2007, a diferentes empresas, rechazando sus ofertas de empleo publicadas en diferentes medios. En el libro se publican aquellas cartas que recibieron respuesta por parte de las empresas. Y así: podemos leer el anuncio correspondiente a la oferta de empleo, la carta de Julien donde exponen los motivos por los que rechaza el puesto y la respuesta que recibe del departamento de recursos humanos.

El formato de la carta de solicitud se convierte en un formato desde el que provocar un contratiempo, un desvío en las relaciones de poder. Aquí el contratiempo adquiere una clara cercanía con la noción de *détournement*, utilizada por los situacionistas. Para Debord, la teoría crítica debe utilizar el lenguaje de la contradicción<sup>662</sup> que debe ser entendido, no como una “negación del estilo, sino un estilo de la negación”. Esta es la estrategia seguida por Prévieux, al escribir

---

660 *Ibid.*, 155.

661 Henry Melville, Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, *op.cit.*, 116.

662 Véase Guy Debord, *op.cit.*, 166.

[illegible]

331



humanos. Pero Prévieux saca punta a todas las demandas realizadas por las empresas, las desvía y exagera los desvíos<sup>663</sup> hasta que éstas adquieren un carácter grotesco. Si la inercia habitual en el mundo actual del trabajo obliga a que miles de candidatos luchen por el mismo puesto, enviando una carta de motivación donde exponen y resaltan las capacidades, Julien Prévieux hace todo lo contrario. El artista se dirige a la empresa para dejar constancia de que rechaza el puesto ofertado, pero antes enumera con gran sentido del humor toda una serie de habilidades y capacidades que no encontraríamos jamás en la carta de un candidato entusiasmado y competente. En una de las cartas escribe:

Pago mis impuestos. Nunca bebo de forma irresponsable (cuando se ha dado el caso, no he cogido el coche para volver a casa). No me drogo. Adoro los animales. No robo. Compró los productos de gran consumo como todo el mundo. Me conecto a menudo a internet. Veo la televisión. Hago deporte para cuidar de la salud. (...) Tengo testigos que me han visto no hacer nada. No entiendo de qué soy culpable. No comprendo por qué me quieren castigar ustedes con trabajos forzados sobre bases de datos. El suplicio es desmesurado en relación a mis minúsculos errores (algunos cumpleaños no felicitados, el césped del jardín mal cortado, una o dos ausencias no justificadas en la escuela).

Les pido que no me contraten.

Y para cerrar la carta añade:

A la espera de una respuesta rápida, les ruego, Señora, Señor, que acepten la expresión de mis sentimientos más distinguidos<sup>664</sup>.

Siguiendo ese mismo protocolo, Julien Prévieux, va respondiendo, una a una, a todas las incongruencias que encuentra en cada uno de los empleos ofertados. Lo hace con un lenguaje formal, pero con descaro, señalando todas las fallas, los problemas, los errores y las demandas que en otro contexto podrían ser calificadas de tomadura de pelo, pero que han sido ya normalizadas. Las cartas han sido publicadas en formato de libro. A medida que leemos las diferentes cartas, apreciamos que su len-

---

663 Este modo de hacer recuerda a la forma en que Debord entendía el desvío, como una subversión que “expresa la dominación presente sobre todo su pasado”.

664 En Julien Prévieux, *Lettres de non-motivation*, La Découverte, París, 2007. Texto original en francés.



guaje también evoluciona. En otra ocasión, el artista escribe, de un modo totalmente ilegible, “Ja ba bo bu co lo ka kruk krax krax toulurpinouuuuille (...)”, pero la respuesta que obtiene de las empresas es tan impersonal y genérica como en el resto de ocasiones, desvelando que muchas de estas solicitudes de empleo generarn respuestas automáticas, sin llegar a ser leídas. Las cartas de Prévieux difieren de la carta que el artista Kai Althoff enviaba a la comisaria de la Documenta 13, Carolyn Christov-Bakargiev. Franco “Bifo” Berardi<sup>665</sup> ha explicado que el artista enviaba una carta a la comisaria para pedirle que le liberara de la carga que le suponía participar en el evento. En una carta escrita a mano<sup>666</sup>, de más de cuatro páginas, el artista expone a la comisaria los motivos por los que no se ve capaz de participar, excusándose insistentemente por no estar a la altura. Para Berardi, el caso de Althoff es un ejemplo más del agotamiento que encontramos hoy en todas partes<sup>667</sup>. Pero el caso de Julien Prévieux es muy diferente. Su rechazo no tiene que ver tanto con el agotamiento, sino con un comportamiento, algo travieso, que encuentra diversión en hallar formas de dar la vuelta, o de interferir, en los rituales establecidos de la contratación. Sus cartas visibilizan todas las incongruencias y rechazan las demandas excesivas, que la mayoría de desempleados se ven obligados a aceptar. Prévieux escribió más de mil cartas de rechazo, y recibió un cinco por ciento de respuestas<sup>668</sup>. No hay aquí fatiga, sino un rechazo, rotundo, hacia un sistema que obliga a los trabajadores a competir y aceptar condiciones laborales que deberían ser en muchos casos, contestadas.

#### 4.1.4. Instrucciones para (no) trabajar mejor.

En 2001 el artista alemán Erin Wurm<sup>669</sup> realiza una serie de fotografías, que llevan por título *Instrucciones para la Pereza*. Se trata de veintiuna

---

665 Franco “Bifo” Berardi, *100 Notas. dOCUMENTA (13)*, (94), Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2012.

666 La carta se encuentra, íntegramente publicada, en el mismo número. *Ibid.*, 20-24.

667 *Ibid.*, 16.

668 Véase la nota del editor, en: Julien Prévieux, *op.cit.*, 1.

669 La serie puede verse en la página web del artista, en: <https://www.erwinwurm.at/artworks/photographic-sculptures.html> (consultada el 19 de junio de 2019)

fotografías, de 45x63 CM, que funcionan como una especie de manual de instrucciones para cualquiera que desee ser perezoso, que se corresponden con el siguiente listado:

1. Sé indiferente a todo.
2. Sé demasiado perezoso para discutir.
3. Cambia de camiseta raramente.
4. Que no te importe.
5. Que no te importe nada.
6. No cierres ni siquiera la boca mientras comes.
7. Exprésate mientras bostezas.
8. Fantasea con el nihilismo.
9. Parece tonto.
10. Haz movimientos lentos.
11. Nunca respondas.
12. Duerme durante dos meses.
13. Fúmate un porro antes del desayuno.
14. Quédate en pijama todo el día.
15. Duerme siestas en el lavabo de la oficina.
16. Piensa en el vacío.
17. Vaga.
18. Mira la televisión todo el día.
19. No friegues los platos.
20. Haz muchos descansos<sup>670</sup>.

A lo largo de la serie, Wurm muestra una actitud de desgana, desinterés, desmotivación y holgazanería que van subvirtiendo los comportamientos esperados del trabajador. No responder, dormir, o no pensar en nada, son acciones alejadas de esa positividad que Byung-Chul Han apunta como rasgo principal en la sociedad del rendimiento. En la puesta en escena de Wurm, la improductividad se afilia con la apariencia descuidada: Wurm se presenta siempre en pijama, desaliñado, o con la camiseta sucia, como si se tratase del nuevo uniforme del trabajador perezoso neoliberal. Las fotografías registran un cuerpo lento, desmotivado, cansado, apático, desmotivado y fatigado, que necesita constantemente tumbarse o buscar apoyos para mantenerse en pie. No hay nunca una herramienta de trabajo a la vista y el foco está puesto en una corporeidad que ha dejado de mostrarse flexible, sino incapaz de adaptarse a los cambios de ritmo. El título de la serie recuerda al texto que Paul Lafargue

---

670 Reproducimos aquí los títulos de la serie por orden.

escribía en 1880, donde denunciaba la “pasión furibunda por el trabajo” que se había despertado en las sociedades capitalistas:

Una extraña locura se ha apoderado de las clases obreras de las naciones en las que reina la civilización capitalista. (...) Esa locura consiste en el amor al trabajo, en la pasión furibunda por el trabajo, que lleva hasta el agotamiento de las fuerzas vitales del individuo y su prole<sup>671</sup>.

Si la moral capitalista ha insistido siempre, siguiendo a Lafargue, en “suprimir sus placeres” y “en condenarle al papel de máquina que realiza un trabajo sin tregua ni piedad”<sup>672</sup>, la propuesta de Wurm enlaza con las demandas de Lafargue. Wurm aparece letárgico, lento, desmotivado y fatigado.



Las actitudes que nos presenta Wurm parecen estar más en sintonía con las negativas de Bartleby que con las sonrisas, la energía, la positividad, y la hiperexpresividad, que se espera hoy de los trabajadores. Diez años antes, los artistas Peter Fischli y David Weiss llevaban a cabo su obra *How to Work Better* (1991). Sobre la fachada de un edificio de

---

671 Paul Lafargue, *El derecho a la pereza*, Maia, Madrid, 2013, 39.

672 *Ibid.*, 37.

oficinas de Zurich, cerca de la estación de Oerlikon, los artistas pintaban una serie de instrucciones motivacionales, que habían visto dentro de una fábrica en Tailandia. Al recolocar la lista en la fachada de



un edificio en Suiza, la lista de recomendaciones parece perder sentido. Si las inscripciones de la pared animan a escuchar o a hacer preguntas, la actitud de Wurm trabaja a la contra. Pero, a pesar de la distancia entre estas estrategias, ambas propuestas se articulan en torno al efecto normalizador del empleo en la época neoliberal. En las fotografías de Wurm no hay ocio, sino pereza, no hay un tiempo de no trabajo aspirado por inercias de consumo. De hecho, Foucault escribía, sobre esta cuestión, en 1974:

En efecto, el siglo XIX no inventó la ociosidad, pero sí que tendría que escribirse una historia de la pereza, es decir no del ocio –que es la manera en que la ociosidad se ha codificado, institucionalizado [...]recuperándola y controlándola dentro del sistema del consumo–, sino una historia de las maneras en que escapamos de la obligación del trabajo, sustraemos a la fuerza de trabajo, evitamos quedar retenidos y fijados por el aparato de producción.

(...) El tiempo y la vida del hombre no son por naturaleza trabajo, son placeres, discontinuidad, reposo, necesidad, instantes, azar, violencia, etc. Ahora bien, hay que transformar precisamente toda esa energía explosiva en una fuerza de trabajo continua y continuamente ofrecida en el mercado<sup>673</sup>.

Pero en el cuerpo de Wurm no queda ya energía que el capitalismo pue-

---

673 Citado en Maurizio Lazzarato, *Marcel Duchamp y el rechazo del trabajo: Seguido de Miseria de la sociología*, Casus Belli, Barcelona, 2017, 7.



da aspirar: Wurm se autorretrata fatigado, falto de energía, indispuerto e incapaz de aportar ni un ápice de vitalidad.

#### 4.1.5. Darse a la fuga.

*The Return* (2009) es el título de una de las pinturas del pintor Johan Furaker basadas en la vida de Albert Dadas, un trabajador de la Compañía de Gas de Burdeos, que tenía la manía de abandonar su puesto de trabajo para errar y viajar: vagaba sin rumbo hasta que le encontraban sin documentación en otro país y lo tomaban por vagabundo. Una vez identificado, era devuelto a su puesto de trabajo, hasta que sufría otro ataque y volvía a desaparecer. La pintura de Furaker, en blanco y negro, registra uno de esos momentos en los que Dadas es capturado por la



policía y llevado de vuelta a casa. Cuando le encontraban en otro país, Albert Dadas, no recordaba quién era ni qué hacía anteriormente. Dadas transitaba así, de trabajador atento, ocupado, productivo, a hombre errante, vago, improductivo, desempleado. Es como si el cuerpo de

Dadas siguiese el impulso de alejarse físicamente de la fábrica, tanto como le fuese posible, hasta no recordar ni siquiera dónde trabajaba.

El escritor sueco Lars Berge nos presenta, en *La Oficina*, otro caso de absentismo laboral, mucho más reciente<sup>674</sup>. Jansen es un empleado que trabaja en una empresa sueca de cascos de bici, llamada Helm Tech, fundada por su padre, que un día decide desaparecer tanto de la vida como del trabajo. En este caso, en lugar de abandonar el lugar de trabajo, Jansen decide esconderse allí, ocupando una pequeña trastienda dentro de un cuarto trastero de la oficina, saliendo de su escondite al caer la noche y volviendo a él antes de la llegada del primer empleado. Durante meses, Jansen vive siguiendo esta temporalidad trastornada, durmiendo durante la jornada laboral, aseándose y alimentándose de noche, a partir de los restos y los *tuppers* de los colegas o de las máquinas dispensadoras de chocolatinas o sandwiches. Entre el protagonista de *La oficina* y el protagonista de *Bartleby* se despiertan ciertas similitudes, aunque el empleado sueco parece un personaje algo más trastornado:

Se acercaba la medianoche y Jens Jansen permanecía sentado, inmóvil, en el sofá del *lounge*. Los diodos de la máquina de café lucían en la oscuridad que lo envolvía. ¿Qué tipo de persona abandona su vida? ¿Qué tipo de persona prescinde de los amigos, la familia y la carrera profesional para encerrarse en un anodino bloque de oficinas junto a una autopista en el norte de Europa? Jens Jansen no tenía explicación alguna, aparte de esa monumental y apática falta de iniciativa que de forma paulatina había ido ocupando todas las células de su cuerpo. Se trataba de un estado que no debía confundirse con el descontento. No estaba amargado, solo había ido perdiendo, poco a poco, la fe en ese sistema en el que él mismo no era más que un componente pequeño e insignificante. No deseaba morir. Simplemente ya no quería ser representativo, competitivo ni proactivo. Tampoco aspiraba a triunfar, a demostrar un gran arrojo ni lucirse. Ya no era capaz de verle ningún sentido a ese modo de vida. Jens Jansen sólo quería estar. Ese verano, al regresar de sus vacaciones, el hastío que le producía el trabajo no tardó más que unos pocos días en empezar a apremiarle, como si hubiese desarrollado alguna forma de alergia. Pese a su copiosa ingesta de café de la máquina era como si nunca llegara a despertar del todo. Realizar las tareas burocráticas exigidas a un mando intermedio en una mediana empresa de exportación le ponía enfermo. Le bastaba oír la breve sinfonía de Microsoft Windows en el arranque del ordenador para notar una quemazón detrás de los párpados. Era como si la propia radiación que emanaba la pantalla le empujara la cabeza, lenta pero irremediabilmente, hacia el suelo como si se tratara de un yonqui refugiado en uno de los ruidosos vagones del metro en hora punta.

Su estado lo convertía en un solitario en un entorno en el que todo el mundo afirmaba que le apasionaba su trabajo,

---

674 Lars Berge, *La oficina*, Penguin Random House, Barcelona, 2015.



donde todos apuntaban más alto, pretendían rendir más y cumplir con unos objetivos que se habían fijado a medio plazo en pos de un ascenso, una mayor responsabilidad, un salario mejor. Jens Jansen no estaba motivado para hacer nada, o mejor dicho, quería descolgarse, bajar el listón; quería rendir por debajo de sus posibilidades, o como mucho hacer una aportación tibia y mediocre. A diferencia de sus compañeros como Stefan York y Elizabeth Pukka, él buscaba ser la antítesis de ese eslogan comercial: “Just do it”. ¿Just do it? No, si Jens Jansen fuese una zapatilla de hacer footing, su lema más bien rezaría: “I don’t think so” o “Impossible is everything”<sup>675</sup>.

La expresión utilizada por Jansen se acerca al “I would prefer not to” de Bartleby. El protagonista escapa, pero sin salir, ni siquiera, de la oficina. De hecho, la patología de Jens Jansen podría considerarse como una patología de la motivación, siguiendo a Alain Ehrenberg<sup>676</sup>. Su deseo de escapar responde a una mezcla de falta de motivación, apatía y fatiga, pero tiene que ver, también, con un rechazo a la lógica de los salarios, de los ascensos, de la competitividad, la proactividad o de cualquier otra demanda que el mundo del trabajo requiere a cualquier trabajador de mando intermedio en la época neoliberal. Lazzarato ha analizado la actitud del rechazo al trabajo desde la figura de Duchamp, afirmando que ésta se encuentra en sintonía con las actitudes de resistencia que Foucault detectaba en los obreros del siglo XIX:

1) La decisión de la ociosidad: el rechazo a ofrecer en el mercado laboral esos brazos, ese cuerpo, esa fuerza; sustraerlos a la ley de la libre competencia del trabajo, al mercado; 2) la irregularidad obrera: el rechazo a aplicar la fuerza donde tiene que aplicarse; esto equivale a dispersar las propias fuerzas, decidir por cuenta propia el tiempo durante el cual se aplicarán; 3) la fiesta: no conservar esa fuerza en todo lo que podría hacerla efectivamente utilizable, malgastarla descuidando el propio cuerpo, cayendo en el desorden; 4) el rechazo de la familia: no utilizar el cuerpo para la reproducción de las fuerzas del trabajo bajo la forma de la familia (...) rechazo de la familia con el concubinato, con el libertinaje<sup>677</sup>.

Como escribe Lazzarato, el rechazo del trabajo se encuentra muy relacionado con un rechazo a la “normalización del tiempo”:

---

675 *Ibid.*, 29-30.

676 Véase Alain Ehrenberg, *op.cit.*

677 Maurizio, Lazzarato, *Marcel Duchamp y el rechazo del trabajo*, Casus-Belli, Madrid, 2017, 8-9.

En el siglo XIX, rechazar el trabajo es rechazar la normalización del tiempo de la vida en su totalidad, invadida, desde el nacimiento hasta la muerte, por la producción. El uso del tiempo que, justamente, constituirá la verdadera obra de arte de Duchamp es el objeto principal del control y de la disciplina capitalista, que obliga a llevar el tiempo al mercado y transformarlo, intercambiarlo por el salario, en tiempo de trabajo<sup>678</sup>.

Para Lazzarato, la pereza de Duchamp puede ser entendida como un contratiempo, como una resistencia a las inercias “cronófagas” impuestas por el capital, de las que no escapan, tampoco, los artistas:

Como toda actividad, el arte está atrapado en la división social del trabajo. Desde este punto de vista, ser artista es una profesión o una especialización como cualquier otra; y es precisamente esta conminación a ocupar, con el propio cuerpo y la propia alma, un lugar, un rol, una identidad, lo que Duchamp rechaza tan categórica y permanentemente. Es cierto que el artista no está sometido a técnicas disciplinarias, pero los dispositivos de las sociedades de control son tan cronófagas, o incluso más, que las técnicas disciplinarias. “No hay el tiempo necesario para hacer un buen trabajo. El ritmo de producción es tal que esto se convierte en otra forma más de carrera desenfrenada”, propia de la “batalla campal” que es la sociedad en general<sup>679</sup>.

Aunque en el capitalismo contemporáneo, la situación se agrava, como explica Lazzarato:

El “artista” pasa la mayor parte de su tiempo trabajando, pero se le paga (se le contrata) muy pocas veces. No solo la mayor parte de su trabajo es gratuito, sino que también está “alienado”, como se decía antaño: en efecto, tiene que adaptarse a la “demanda”, responder a las posibilidades del mercado y la producción culturales ofrecen<sup>680</sup>.

Y es en esta situación, donde Lazzarato cree que Duchamp puede aportar algo de claridad, puesto que Duchamp “critica la dominación del capital sobre el tiempo (de la vida)”<sup>681</sup>. Duchamp logra, mediante su actitud, descubrir en la pereza otro tiempo, “la acción perezosa como una nueva manera de explorar un presente que es duración”, en el sentido bergsoniano, como escribe Lazzarato:

---

678 *Ibid.*, 9.

679 *Ibid.*, 22

680 *Ibid.*, 8.

681 *Ibid.*, 11.

“El tiempo es dinero”, dice el capitalista. “Mi capital no es el dinero, sino el tiempo”, le responde Duchamp. Y el tiempo del que se trata aquí no es el tiempo cronológico que puede medirse y acumularse, sino ese presente que, conteniendo a la vez el pasado, el presente y el futuro, es un foco de producción de lo nuevo<sup>682</sup>.

Siguiendo a Lazzarato, la actitud perezosa de Duchamp se visibiliza, sobre todo, en sus *ready-mades*, que desvalorizan el capital del artista. Para Lazzarato, el ready-made es una técnica “perezosa”, ya que no implica ningún virtuosismo, ningún saber-hacer especializado, ninguna actividad de producción, ningún trabajo manual<sup>683</sup>. El ready-made desvaloriza todo aquello que se supone que debe hacer el artista, vaciando de sentido su trabajo, que queda reducido a sacar un objeto industrial del estante de la ferretería o de los grandes almacenes para ponerlo en otro contexto<sup>684</sup>. También Bertrand Russell escribía, en 1932, un ensayo, donde elogiaba la ociosidad, y donde reclamaba un reparto más equitativo del tiempo de ocio y de trabajo entre hombres y mujeres:

En un mundo sensato, todos los implicados en la fabricación de alfileres pasarían a trabajar cuatro horas en lugar de ocho, y todo lo demás continuaría como antes. Pero en el mundo real esto se juzgaría desmoralizador. Los hombres aún trabajan ocho horas; hay demasiados alfileres; algunos patronos quiebran, y la mitad de los hombres anteriormente empleados en la fabricación de alfileres son despachados y se quedan sin trabajo. (...) la mitad de los hombres están absolutamente ociosos, mientras la otra mitad sigue trabajando demasiado<sup>685</sup>.

Russell resalta que el trabajo ha perdido el sentido, puesto que la técnica moderna no ha servido para reducir el tiempo de trabajo, sino para producir más:

Cuando propongo que las horas de trabajo sean reducidas a cuatro, no intento decir que todo el tiempo restante deba necesariamente malgastarse en puras frivolidades. Quiero decir que cuatro horas de trabajo al día deberían dar derecho a un hombre a los artículos de primera necesidad y a las comodidades elementales en la vida, y que el resto de su tiempo debería ser de él para emplearlo como creyera conveniente<sup>686</sup>.

---

682 *Ibid.*, 27.

683 *Ibid.*, 30.

684 *Ibid.*, 29.

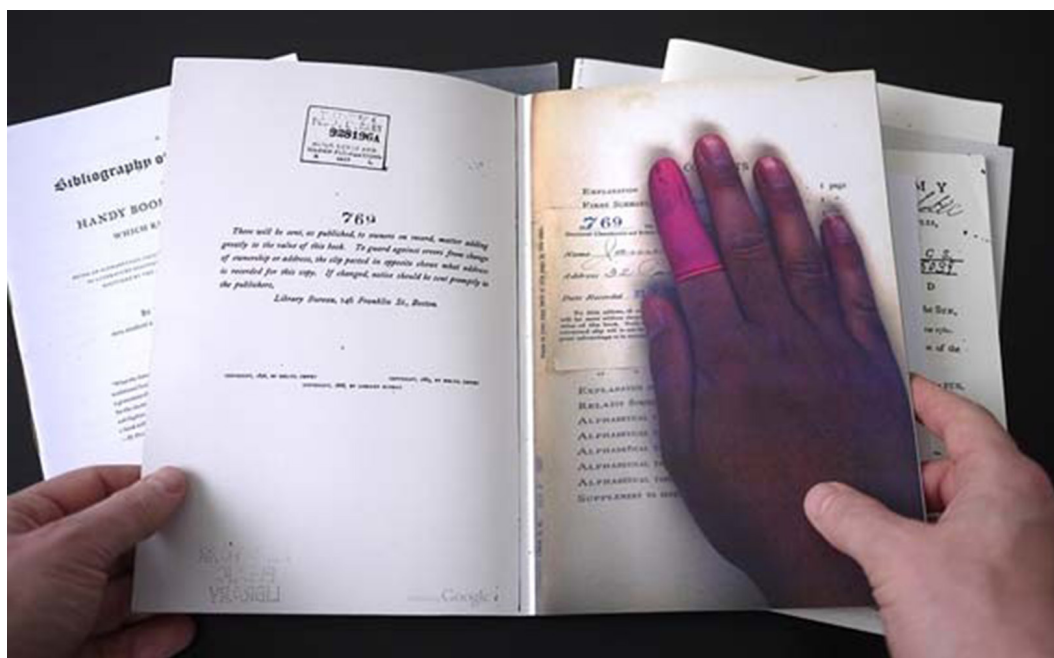
685 Bertrand Russell, *El elogio de la ociosidad*, Diario Público, Barcelona, 2010, 14.

686 *Ibid.*, 19.

## 4.2. Apariciones inesperadas.

### 4.2.1. Dedos de silicona.

*Special Collection* consiste en una docena de libros, cosidos a mano, realizados por el diseñador gráfico Benjamin Shaykin, que reproducen parcialmente libros encontrados en Google Books<sup>687</sup>. Los libros aglutinan todos los errores producidos durante el proceso de escaneado de los libros: la aparición inesperada de la mano que escanea, tipografías distorsionadas que hacen imposible la lectura del documento o páginas que han sido registradas mientras se volteaba la página.



Para Shaykin, estas imágenes son la “poesía encontrada de esta nueva máquina”<sup>688</sup>. Del proyecto de Shaykin nos interesan, muy especialmente, esas manos que aparecen de forma inesperada, con los dedos enfundados en condones de látex o silicona rosa. La mano de la escaneadora de Google es una apariencia inesperada que provoca un desorden de lo visible. Son imágenes que delatan una falta de sincronización, entre la mano

---

687 Benjamin Shaykin se graduó con un MFA en diseño gráfico en RISD en 2011. Este trabajo forma parte de su tesina de master. Véase la web del artista, (consultada el 4 de julio de 2019): <https://benjaminshaykin.com/Special-Collection>

688 En la web del artista.

y la máquina. La mano es capturada *in fraganti*, en plena faena, obstaculizando la lectura del documento. La mano, o el dedo, son cuerpos extraños que se han colado en la pantalla. Es un tropiezo. Y ese tropiezo nos obliga a parar y a pensar en la opacidad que generan hoy las pantallas: las pantallas nos iluminan de día y de noche generando la ilusión de que estamos más informados que nunca. La facilidad con la que podemos comprar hoy y la rapidez con la que se hacen las cosas, podría llevarnos a pensar que los libros de Amazon llegan a la puerta de nuestra casa por arte de magia, o que los libros de Google Books se escanean solos. Pero ese trozo de carne atrapado en la máquina hace que nos tropecemos con otra realidad: alguien escanea y pasa las páginas de los libros que leemos a miles de kilómetros de distancia. Como en aquellas escenas del restaurante en *Playtime*, en las que los carpinteros, los fontaneros o los camareros hacen todo lo posible para no ser vistos, los escaneadores de Google tampoco deberían ser vistos por los consumidores.

Las fundas de silicona vuelven a aparecer en unas fotografías en blanco y negro que Colita tomaba en una fábrica en 1976. Las trabajadoras devuelven la mirada a la cámara. Tanto la mirada como los dedos enfundados nos perforan, haciendo despertar una sensación de *déjà vu*, llevándonos de vuelta a ese momento de bifurcación de los mundos, como explicaba Berardi, entre el mundo industrial y postindustrial, pero también, como ha explicado recientemente Jaime Vindel, de “bifurcación geográfica”:

La escisión presagiada por Marx entre, por un lado, el trabajo repetitivo de las cadenas de producción tecnificadas y, por otro, el trabajo creativo del General Intellect (ciencias naturales, ingeniería y arte) ayuda a explicar la bifurcación geográfica del trabajo que, tanto dentro de un mismo estado como a nivel geopolítico, muestra el mundo contemporáneo. Por un lado, encontramos el trabajo “inmediato” de una mano de obra periférica, (semi)clandestina, hiperprecarizada, feminizada y racializada, vinculada a diversos sectores productivos de la “economía real” y al comercio de mercancías, que oscilan entre un alto grado de automatización y modos de producción que nos retrotraen a las fábricas textiles del siglo XIX. Por otro, la concentración de los beneficios de la producción intelectual del “obrero social” posfordista, asociada a los grandes monopolios de la tecnociencia y la economía virtual. Si en el primer ámbito los trabajadores son expropiados de los medios de producción, en el segundo lo son del conocimiento, la información y los datos que producen<sup>689</sup>.

---

689 Jaime Vindel, “Entropía, capital y malestar: una historia cultural”, en Athena Athanasiou, Jodie Dean, Anselm Jappe, César Rendueles, María Eugenia Rodríguez Palop, Kristin Ross, Jaime Vindel, eds., *Comunismos por venir*, Barcelona, Arcadia, 2019.

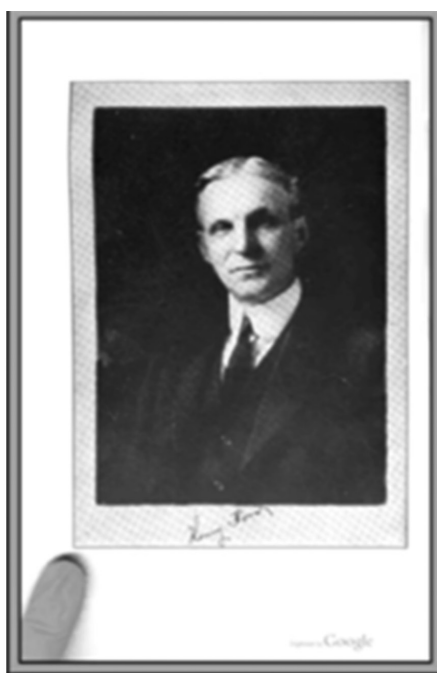


Colita fotografiaba a esas mujeres en las fábricas de Barcelona justo en el momento de esa bifurcación. Más de cuarenta años más tarde, los dedos de silicona rosa han vuelto a aparecer en el trabajo de otras artistas contemporáneas. Su presencia nos ayuda a recordar que la bifurcación que tenía lugar en los años setenta se acerca más a esa “bifurcación geográfica” que analiza Jaime Vindel. Si, como reclamaba Octavi Comeron, la imagen de la transparencia hacía perder de vista el trabajo, las imágenes de Shaykin devuelven a la imagen limpia y transparente un dedo que estorba, igual que estorbaba aquella pieza escondida. Pero los dedos profilácticos no se detienen aquí, porque sigue habiendo otros artistas, como Andrew Wilson, dispuestos a detenerse en esos detalles sin importancia. En una conferencia, el artis-



ta presentaba una imagen de Henry Ford, por donde asoma otro dedo profiláctico, una imagen que condensa algunas de las contradicciones que encontramos en esta nueva fase del capitalismo. El dedo profiláctico señalando a Ford hace que nos preguntemos si hemos superado el fordismo o seguimos atrapados en una suerte de fordismo digital.

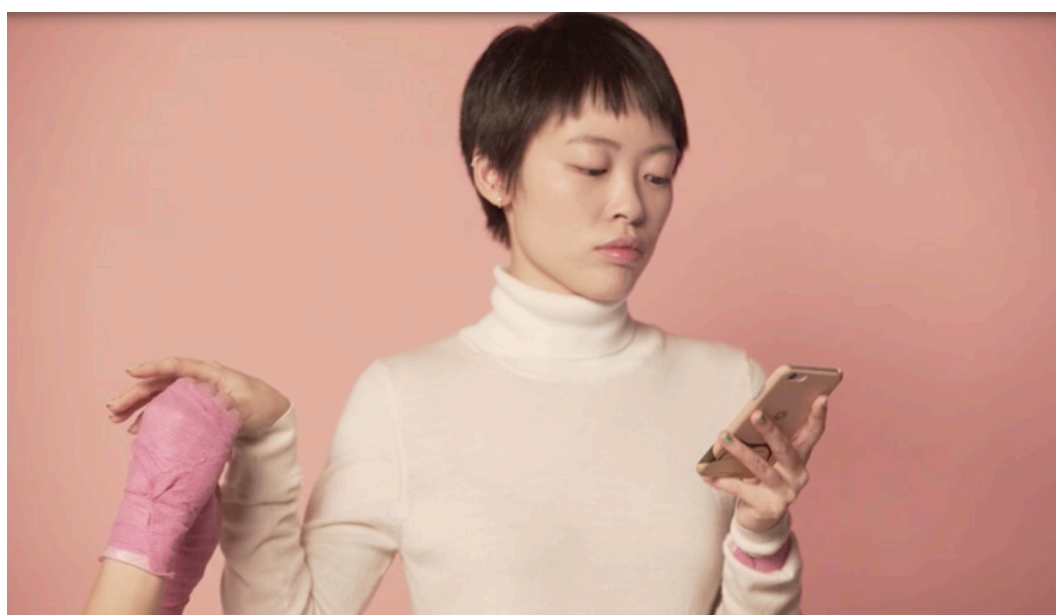
Éric Sadin habla de una silicolonización del mundo, refiriéndose al deseo de la mayoría de países por tener un Silicon Valley propio que permita a sus economías nacionales seguir creciendo eternamente<sup>690</sup>. También Nick Srnicek ha notado que las empresas actuales con mayor PIB son empresas tecnológicas, como Google, Whatsapp o Facebook, que ya no producen bienes de consumo y que tienen plantillas con pocos trabajadores. Son plataformas que dependen de la conexión masiva de usuarios y de los ingresos que les pagan las empresas por publicitarse allí. La imagen de Ford, con el dedo de silicona apuntando, nos obliga a pensar en la interdependencia actual, entre un mundo cada vez más digital y una renovada división del trabajo.



---

690 Sadin, Éric. *La silicolonización del mundo: la irresistible expansión del liberalismo digital*, Caja Negra Editora, Buenos Aires, 2018.

Como ha apuntado recientemente César Rendueles, las “granjas de clics” proliferan en la periferia de mundo, donde trabajadoras y trabajadores manuales “aumentan manualmente el número de *likes* y seguidores de sus clientes usando miles de teléfonos celulares”<sup>691</sup>. No se detienen aquí los casos de dedos siliconados. También la artista estadounidense Jen Liu<sup>692</sup> utiliza este recurso en la película *Pink Slime Caesar Shift* (2018). Allí las trabajadoras asiáticas protegen sus cuerpos con trajes sanitarios, máscaras y guantes: de látex finos o gruesos, fundas para dedos muy finas, o piezas más rígidas que cumplen la misma función.



En la película solamente aparecen mujeres que trabajan en un laboratorio de hamburguesas *in vitro*. Imágenes renderizadas muestran un paisaje de montañas oscuro, y unas mujeres sacadas de escala semi-enterradas, otras veces ahogándose, mientras una voz en *off* relata, en inglés, historias de trabajadoras asiáticas que fueron a trabajar a las llamadas “zonas especiales”:

---

691 En César Rendueles, “Malas noticias: materialismo”, en Athena Athanasiou, Jodie Dean, Anselm Jappe, César Rendueles, María Eugenia Rodríguez Palop, Kristin Ross, Jaime Vindel, eds., *op.cit.*

692 La película *Pink Slime Caesar Shift* puede verse en la web de la artista (consultada el 4 de julio de 2018): <http://www.jenliu.info/main.html#>



Había una vez una trabajadora que acaba de llegar, viviendo con parientes, que no tenía permiso de residencia temporal, así que iba de casa directamente al trabajo, y no se atrevía a salir. Una noche la policía hizo una redada en el edificio donde vivía, puerta a puerta. Escuchando los pasos de la policía aproximándose, la gente no se atrevía a respirar dentro del apartamento. La policía no podía verlas caminar, porque taparon el ojo de la cerradura y no encendieron las luces hasta el amanecer. Tenía tanto miedo que se escondió debajo de la cama.

- ¿Has tenido alguna experiencia similar?  
- Sí.

Estamos aquí para trabajar. La ciudad nos necesita. ¿Por qué no podemos levantar las cabezas por la calle, escondiéndonos en las grietas del miedo? Día tras día estamos atrapadas en la fábrica. Hacemos los mismos procesos, nos fatigamos, la eficiencia en el trabajo decrece. Necesitamos de tiempo disponible de recreo para reponer toda la energía. Necesitamos tener hijos para que la cadena del trabajo pueda continuar. Este proceso se llama: Regeneración de la Fuerza de Trabajo. Nos llaman Hermanas Pescadoras, como si no debiésemos estar aquí o como si debiésemos estar confinadas en la fábrica, enterradas en la cadena de producción<sup>693</sup>.

La propuesta de Liu es una película de ciencia ficción que especula sobre posibles usos de las tecnologías que están ya utilizándose en la actualidad. La película nos sitúa en una fábrica de producción masiva de carne muy singular. Se trata de un laboratorio donde se fabrican hamburguesas

---

693 La película, subtitulada en inglés puede verse en vimeo (consultada el 5 de diciembre de 2019): <https://vimeo.com/256398759>

sintéticas a partir de células madre<sup>694</sup>. Como ha explicado la artista, China ha tocado el techo de sus recursos, en lo que se refiere a producción de carne, y especialmente de ternera. No queda ya tierra disponible para que las vacas puedan pastar. El cultivo de hamburguesas a partir de la manipulación genética de células madres es, en ese sentido, una solución directa al problema que se plantea en China<sup>695</sup>.



La carne cultivada en laboratorios exige una constante supervisión de los procesos por parte de los trabajadores, que deben estar constantemente comprobando el estado del cultivo. Y ahí es donde se produce un desvío: si los trabajadores tienen acceso al código genético, ¿por qué no utilizar este modo de producción como un transportador de mensajes o como una red alternativa que permita contrarrestar la vigilancia que el gobierno ejerce sobre las redes sociales para evitar la organización de los trabajadores? En la película de Liu, las hamburguesas son utilizadas para transportar mensajes secretos, que son descifrables, únicamente, por los propios trabajadores que trabajan en esos mismos procesos. Los mensajes secretos se refieren a los derechos de esos mismos tra-

---

694 La investigación que ha hecho posible la creación de hamburguesas mediante el cultivo en laboratorio de células madre bovinas se inició ya hace años y ha sido liderada en los últimos años por Mark Post, un profesor de la Universidad de Maastricht. En 2010, la primera hamburguesa *in vitro* fue cocinada y comida en directo, en un programa emitido desde Londres, accesible en la web (consultada el 5 de julio de 2019): [https://www.new-harvest.org/mark\\_post\\_cultured\\_beef](https://www.new-harvest.org/mark_post_cultured_beef)

695 Véase conversación con la artista en la web (consultada el 9 de diciembre de 2019): <https://unframed.lacma.org/2019/10/14/pink-slime-caesar-shift-conversation-jen-liu%E2%80%94part-1>

bajadores, que son desconocidos por toda la fuerza de trabajo. Y así: las hamburguesas se convierten en un medio para transportar textos, palabras o materiales, que se dispersan utilizando los canales de distribución de la producción cárnica masiva. El mensaje secreto, que aparece invisible para todo el mundo, excepto para las trabajadoras que manipulan la carne sintética funciona aquí como un contratiempo, que permite encontrar otras vías para que los obreros puedan organizarse sin ser castigados por las autoridades.

#### 4.2.2. Ocupaciones inesperadas.

*Estupor y temblores* es una novela de Amélie Nothomb que narra el día a día de una joven trabajadora belga en una empresa multinacional nipona. El título de la novela hace referencia a un antiguo protocolo nipón, según el cual los súbditos debían dirigirse al emperador con estupor y temblores. En la empresa Yumimoto, así es como se espera que los trabajadores se dirijan a sus jefes. Pero Amélie no suele mostrar ni el estupor ni los temblores esperados. Muy al contrario, responde siempre en vez de callar y mira en vez de bajar la mirada o muestra iniciativa e inteligencia allí donde debería limitarse a aceptar que su presencia allí es tan prescindible como inútil. A pesar de su deseo de ser útil, su tiempo de trabajo se ve siempre reducido a la repetición de tareas inútiles. Y su falta de estupor es siempre castigada, igual que la ligereza de Sísifo fue castigada con el trabajo eterno inútil<sup>696</sup>.

Amélie es consciente de que la mayoría de tareas que se le asignan son totalmente innecesarias, no responden a una necesidad directa, sino al capricho de un superior que decide cómo emplear su tiempo. Y es esta clarividencia, esta conciencia de que su trabajo carece de sentido, siguiendo a Albert Camus, la que transforma cada uno de esos trabajos en castigo:

---

696 Albert Camus escribe: “Los dioses habían condenado a Sísifo a subir sin cesar una roca hasta la cima de una montaña desde donde la piedra volvía a caer por su propio peso. Habían pensado con algún fundamento que no hay castigo más terrible que el trabajo inútil y sin esperanza. (...) Difieren las opiniones sobre los motivos que le llevaron a convertirse en el trabajador inútil de los infiernos. Se le reprocha, ante todo, alguna ligereza con los dioses”. En Albert Camus, *El mito de Sísifo*, Alianza Editorial, Madrid, 2012, 157.

Si este mito es trágico lo es porque su protagonista tiene conciencia. ¿En qué consistiría, en efecto, su castigo si a cada paso le sostuviera la esperanza de conseguir su propósito? El obrero actual trabaja durante todos los días de su vida en las mismas tareas y ese destino no es menos absurdo. Pero no es trágico sino en los raros momentos en que se hace consciente. Sísifo, proletario de los dioses, impotente y rebelde, conoce toda la magnitud de su miserable condición: en ella piensa durante su descenso. La clarividencia que debía constituir su tormento consume al mismo tiempo su victoria. no hay destino que no se venza con el desprecio<sup>697</sup>.

Amélie representa a una trabajadora que está siempre fuera de lugar. Es la torpe, la inepta, la maleducada, la extraña que no se comporta nunca del modo esperado. Pero su inadecuación va desvelando los diferentes mecanismos de poder que se encuentran ya diluidos en el comportamiento del resto de los trabajadores de la corporación. Cuando Amélie realiza tareas por iniciativa propia es acusada de querer robar el trabajo a sus compañeros. Cuando perfecciona el arte del té hasta el punto de parecer una *geisha*, su destreza despierta la furia de sus superiores que le ordenan que olvide el idioma japonés. Cuando Amélie, cuyo fuerte es la escritura, realiza un informe excelente por petición de otro superior, su jefa directa la pone a realizar cálculos interminables e innecesarios, sabiendo que no se le da bien, hasta convertirla en una “retrasada”. Al ver llorar a su jefa, y mostrar compasión por ella, ésta es condenada, por su propia jefa a permanecer siempre en el cuarto de baño, limpiando los retretes, hasta que finalice su contrato. Pero lejos de darse por vencida, o de rescindir su contrato, Amélie aguanta con dignidad. En realidad, Amélie prefiere el castigo de limpiar retretes antes que hacer cálculos numéricos sin sentido, aunque sabe que su tarea es totalmente innecesaria, puesto que ya hay un personal de limpieza que se dedica a limpiar los retretes por la noche.

Y en este escenario es donde aparece el contratiempo: al pasarse todo el día limpiando los baños, sus compañeros se sienten tan incómodos que rehúsan utilizar los baños de la empresa. Que las mujeres limpien los retretes por la noche no importuna a nadie, pero la presencia de Amélie limpiando resulta incómoda. La presencia de Amélie en los baños

---

697 *Ibid.*, 159-160.



supone un desorden en el régimen de lo visible similar al que provocaba Mierle Laderman Ukeles en los años setenta cuando aparecía limpiando y fregando, por primera vez, los suelos de los museos y las galerías de arte<sup>698</sup>.



La mayoría de trabajadores (hombres) nipones prefieren utilizar los servicios de otras plantas, para no toparse con la mirada de su compañera, sabiendo que su descenso a los infiernos se debe al capricho de los dioses de la multinacional. Su presencia es un contratiempo que obliga a los trabajadores a alargar sus pausas para ir al baño. Hace que la empresa

---

698 La artista realizaba una serie de performances tituladas *Art Maintenance Art* (1973), donde realizaba trabajos domésticos, y *On Touch Sanitation* (1980), que consistía en dar la mano a todo el personal de limpieza de la ciudad de Nueva York para agradecer sus servicios. En su *Manifiesto for Maintenance Art!* (1969) Mierle Laderman Ukeles escribía: "Soy una artista. Soy una mujer. Soy una esposa. (Orden aleatorio) No paro de lavar, de limpiar, de cocinar, renovar, preservar, etc. También, (hasta ahora de forma separada), "hago" arte. Ahora simplemente haré estas cosas de mantenimiento cada día y las descargaré sobre la conciencia, las exhibiré, como arte. Viviré en el museo como hago habitualmente en casa con mi marido y mi bebé (bien, o si no me quieren allí por la noche iría cada día) durante la duración de la exposición, y haré todas estas cosas como actividades de arte público. Barreré y enceraré los suelos, quitaré el polvo a todo, lavaré las paredes (i.e. "pintura de suelo, obras de polvo, escultura de jabón, pinturas de pared), cocinar, invitar gente a comer, limpiar, guardar, cambiar bombillas. (...) Puede que el espacio de la exposición parezca "vacío" de arte, pero será mantenido públicamente". El Manifiesto se encuentra accesible en la web (consultada el 26 de Noviembre de 2019): <https://hyperallergic.com/355255/how-mierle-laderman-ukeles-turned-maintenance-work-into-art>

pierda algo de ese tiempo. Y lo peor de todo: en una empresa que busca ejercer un completo control sobre el comportamiento de sus trabajadores, que deben utilizar esos baños, la aparición inesperada de Amélie provoca una desobediencia generalizada.

### 4.3. Contratiempos en la fábrica.

#### 4.3.1. Bailar en la fábrica.

La artista china Cao Fei devuelve a nuestro campo de visión imágenes de las fábricas que ha ido creciendo en los márgenes del capitalismo posfordista<sup>699</sup>. La película empieza ofreciendo un primer plano de una máquina, que mueve sus brazos metálicos como si fuesen las extremidades de cualquier otro trabajador de carne y hueso. Cuatro minutos y medio pasan hasta que la cámara nos muestra una cadena de montaje operada por humanos. Una veintena de mujeres se sientan, encajadas, codo con codo, frente a una larguísima superficie de trabajo, mientras manipulan y cuentan filamentos de bombillas, como si de un ciempiés industrial con dedos ágiles se tratara. Entonces unas manos se detienen y una joven asoma el rostro, mirando fíjamente a la cámara durante unos segundos. *Whose utopia?* fue filmada en una fábrica de bombillas donde el trabajo manual sigue siendo imprescindible. Las máquinas se han transformado, y han adquirido brazos y pinzas que buscan parecerse más a la anatomía humana. Pero siguen haciendo falta manos de carne y hueso para realizar determinadas tareas. En realidad, la forma de operar de las máquinas y las manos que aparecen en la película se acercan sutilmente. Pero en esta fábrica las manos ya no hacen veinte lámparas al día, como sucedía en los laboratorios de Thomas Edison<sup>700</sup>. Entonces el trabajador manufacturaba una lámpa-

---

699 La película *Whose Utopia* (2006) fue rodada dentro de la fábrica de bombillas *Osram China Lighting Ltd*, situada en Foshan, Guangdong, que es una de las zonas más industrializadas de China. Allí se localizan también otras fábricas, como las de Foxconn, que fabrican los dispositivos de Apple.

700 Lejos ha quedado aquel ritmo de fabricación lento, que tenía lugar en los laboratorios de Thomas Edison, cuando este buscaba el modo de comercializar las primeras lámparas incandescentes. En una noticia del *New York Times*, publicada el 16 de enero de 1880, se narraba la experiencia de un periodista, que se dirige a la *Edison Electric Light Company*, situada en Menlo Park (New Jersey), para contrastar las continuas informaciones que llegan sobre los avances de Edison y su promesa de demostrar la practicabilidad de la luz eléctrica para un uso generalizado. Pero donde esperaba encontrar grandes instalaciones con un regimiento de trabajadores, encuentra únicamente a un soplador de vidrio turingio, que fabrica hasta diez lámparas en un día. El guía que acompaña al reportero del *New York Times*, justifica la baja productividad: "No puede trabajar muy rápido. Hemos puesto anuncios para sopladores, pero no hemos recibido ninguna respuesta aún." Al conversar con el soplador, este le cuenta que puede hacer una lámpara completa cada en media hora, soplando el vidrio, metiendo los carbones y sellando las lámparas. Y así: en diez horas de trabajo, puede fabricar hasta veinte lámparas. Véase "Thomas A. Edison's Workshop: what a visitor saw and was told there - some discrepancies noted", *New York Times*, 16 de abril de 1880.

ra entera, pero hoy las trabajadoras realizan tareas mucho más segmentadas, como contar filamentos o comprobar lámparas. Da la sensación de que aquí rascarse la axila no causaría tantos problemas como en *Tiempos Modernos*, donde tal acción suponía un parón en la producción o un retraso irrecuperable. No obstante, la atención de las trabajadoras sigue puesta en las manos, como si no pudiesen permitirse perder el ritmo. Las vemos mirar hacia abajo, con el torso más o menos inmóvil, con la atención puesta en los filamentos y en el movimiento rápido de los dedos. En ese mismo contexto, aparece en pantalla un trabajador que se libera de todas las restricciones de la fábrica y se pasea por los pasillos bailando. Sus movimientos son lentos y sinuosos. El cuerpo ha dejado de buscar los recorridos más cortos, los movimientos más rápidos y efectivos. Serpentea en la fábrica, con una lentitud inusitada, es otra forma de contratiempo.



El cuerpo se aleja de la estereotipia fabril y vuelve a tener todo el tiempo del mundo a sus pies. El baile, lento y sinuoso, aparece como una arritmia, o como un ejercicio de disidencia rítmica, donde el cuerpo vuelve a tomar el control sobre sus propios ritmos. En *La Sociedad del Cansancio*, en un capítulo titulado “El Aburrimiento Profundo”, Byung-Chul Han escribe:

Quien se aburra al caminar y no tolere el hastío deambulará quieto y agitado, o andará detrás de una u otra actividad. Pero en cambio, quien posea una mayor tolerancia para el aburrimiento reconocerá, después de un rato, que quizás andar, como tal, lo aburre. De este modo, se animará a inventar un movimiento completamente nuevo. Correr no constituye ningún modo nuevo de andar, sino un caminar de manera acelerada. La danza o el andar como si se estuviera flotando, en cambio, consisten en un movimiento del todo diferente. Únicamente el ser humano es capaz de bailar. A lo mejor, puede que al andar lo invada un profundo aburrimiento, de modo que, a través de ese ataque de hastío, haya pasado del paso acelerado al paso de baile. En comparación con el andar lineal y rectilíneo, la danza, con sus movimientos llenos de arabescos, es un lujo que se sustrae totalmente al principio de rendimiento<sup>701</sup>.

Lejos de cualquier noción de rendimiento, el obrero se desliza despacito por los pasillos. Las caderas a un lado, la rodilla al otro. El cuerpo ondulando. Las manos acarician el aire, siguiendo un movimiento sinuoso y resbaladizo, sin interrupciones ni sobresaltos. El trabajador se escurre por la fábrica, y la convierte en escenario. El pasillo, delimitado por líneas amarillas, se convierte en una pista de despeje. En otro rincón de la fábrica, otra trabajadora empieza a bailar. Se dobla sobre sus rodillas, como un animal. Sus movimientos la convierten en cisne. La cabeza se acerca al suelo y sus brazos se convierten en alas que bien podrían transportarla a otro lugar.



---

701 Byung-Chul Han, *La sociedad del cansancio*, op.cit.



De repente, la trabajadora va vestida de cisne. Los brazos se abren y se estiran. Nos parece, por un momento, que el resto de trabajadoras podría también contagiarse: podrían empezar a bailar, de una a una, abandonando sus puestos, reorientando sus energías hacia el baile, porque el baile aparece en *Whose utopia* como una posibilidad de escapar de la retemporalización fabril. Mientras baila, el trabajador de la fábrica vuelve a escuchar sus propios ritmos, retoma el control sobre sus gestos, y escapa, aunque sea temporalmente, de esa línea de producción globalizada que produce, no solamente bombillas, sino movimientos orquestados.



Chaplin bailaba, también, por el espacio de la fábrica, en *Tiempos Modernos*. Durante unos minutos, el cuerpo abandona la cadena de montaje: estira los brazos hacia arriba, empieza a dar vueltas, y olvida los movimientos discretos y repetitivos. Habiéndose deshecho del influjo de la máquina, el trabajador empieza a moverse de otro modo, como si sus movimientos siguieran una música imperceptible para el resto del mundo. Estirando bien los brazos, que aún sujetan tuercas, Chaplin improvisa una serie de movimientos fluidos e impredecibles. Pero bailar dentro de la fábrica es algo tan intolerable que los supervisores detienen la cadena de montaje para increpar y detener al protagonista. De hecho, en la fábrica de robots de R.U.R, un relato escrito en 1921 por el escritor checo Karel Capek, el baile era entendido como un signo de humani-



dad. Bailar, tocar el violín o querer ser feliz, son actividades y cuestiones improductivas que distinguen a los hombres de los robots, como explica el CEO de la compañía:

DOMIN: Entonces el joven Rossum se dijo: Un hombre es algo que, por ejemplo, se siente feliz, toca el violín, le gusta ir de paseo, y, la verdad es que quiere hacer un montón de cosas que son totalmente innecesarias.

ELENA: ¡Oh!

DOMIN: Espere un momento. Que son innecesarias cuando lo que se quiere de él es que teja o cuente. ¿Toca usted el violín?

ELENA: No.

DOMIN: ¡Qué pena! Pero una máquina de trabajar no puede querer tocar el violín, no puede sentirse feliz, no puede hacer cantidad de cosas. Un motor de gasolina no puede tener borlitas ni adornos de ninguna clase, señorita Glory. Y fabricar trabajadores artificiales es como fabricar motores. El proceso ha de ser de lo más sencillo, y el producto de lo mejor desde el punto de vista práctico. ¿Qué tipo de trabajador cree usted que es el mejor desde un punto de vista práctico?

El relato plantea la posibilidad de una automatización absoluta que permitirá liberar al ser humano del trabajo de la fábrica<sup>702</sup>. Los obreros que trabajan en la fábrica son seres fabricados a los que se ha borrado esa cualidad que distingue a los humanos: la voluntad de hacer cosas innecesarias como bailar o tocar el violín. En otro relato de Capek, titulado *System*, un empresario sueña con un obrero que sea “unidad de trabajo”, que esté “depurado y esterilizado”<sup>703</sup>, hasta el punto de no tener sentimientos, ni amistosos ni familiares, ni afecto. Y por eso: el empresario selecciona para trabajar en su fábrica a los “ineptos, pobres vagabundos, flemáticos, analfabetos, albinos, orangutanes, hidro, macro y microcéfalos, individuos de razas inferiores y demás”<sup>704</sup>. Es decir, a todo aquél que “no piensa, que no sabe, que no quiere, que no tiene inclinación a la poesía, la astronomía, la política, el socialismo, la historia

-----  
702 En esta obra de Capek, aparece por primera vez la palabra robot. La palabra viene de la palabra checa robota (“trabajo”), aunque algunas fuentes la relacionan también con un término antiguo eslavo “rob” (“esclavo”). Desde el principio, la palabra robot se encuentra vinculada al trabajo y a la esclavitud. Véase Daniel Saíz Lorca. Tesis doctoral, *La Literatura Checa De Ciencia Ficción Durante El Período De Entre-guerras*, Facultad de Fiología, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2006.

703 Este relato de Capek se encuentra traducido al español en la citada tesis. *Ibid.*, 252-260.

704 *Ibid.*, 256.

de la humanidad, los estamentos y las organizaciones”<sup>705</sup>. Y además: es necesario uniformar las experiencias: “las mismas vivencias, los mismos horarios y los mismos sueños. Nadie tiene nada que decir a otro, nada que pedir o discernir”<sup>706</sup>. En el relato de Capek, el afecto, la comunicación y la diferencia amenazan la obsesión moderna por hacer cuerpos más eficientes dentro de la fábrica<sup>707</sup>. La película de Cao Fei señala esa misma condición trágica del obrero, que se ve obligado a ceder su tiempo, prestar su corporeidad, mientras pospone sus sueños, para ganarse la vida. Cao Fei vuelve a poner en el centro esos síntomas de humanidad, que los capataces de la fábrica R.U.R querían borrar por completo. Los obreros de las fábricas del capitalismo posfordista siguen teniendo sueños. Y siguen queriendo bailar.

#### 4.3.2. Fabricar objetos inútiles.

Marx abría *El capital*, en 1867, haciendo una observación: el mundo se había convertido en un arsenal de mercancías<sup>708</sup>. Desde entonces, ese arsenal no ha dejado de crecer: los bazares asiáticos nos traen hasta la vuelta de la esquina miles de productos fabricados a miles de kilómetros de distancia, igual que las marcas de europeas nos facilitan productos made in Singapur, en Myanmar, en China o en otros países lejanos, mientras Amazon se consolida como un supermercado virtual borgiano

---

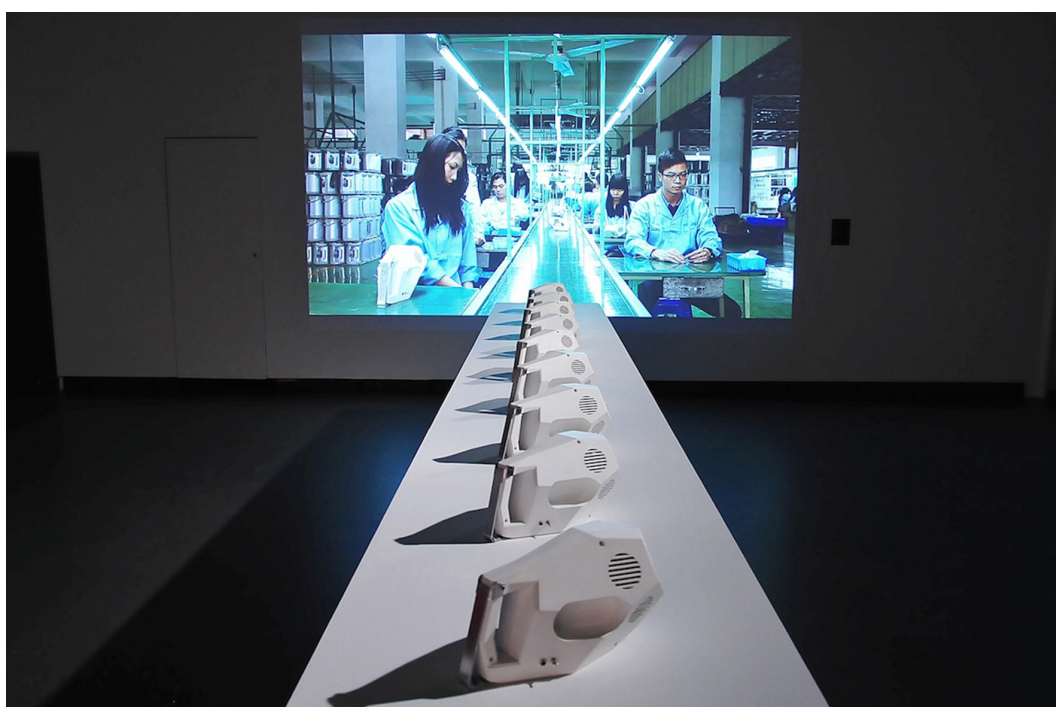
705 *Ibid.*

706 *Ibid.*, 257.

707 En el relato de Capek, el afecto es el detonante de la revolución. El afecto se contagia de unos a otros: llegan primero las ganas de asociarse, después de hacer periódicos y finalmente, llegan los asesinatos. El afecto es el motor que lleva a los proletarios a luchar contra el orden establecido.

708 “La riqueza de las sociedades en que impera el régimen capitalista de producción se nos aparece como un “inmenso arsenal de mercancías” y la mercancía como su forma elemental. Por eso, nuestra investigación arranca del análisis de la mercancía. La mercancía es, en primer término, un objeto externo, una cosa apta para satisfacer necesidades humanas, de cualquier base que ellas sean. El carácter de estas necesidades humanas, de cualquier clase que ellas sean. El carácter de estas necesidades, el que broten por ejemplo del estómago o de la fantasía, no interesa den lo más mínimo para estos efectos. No interesa tampoco, cómo ese objeto satisface las necesidades humanas, si directamente, como medio de vida, es decir como objeto de disfrute, o indirectamente, como medio de producción”. En Marx, Karl, *El capital. Crítica de la economía política*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F, 1946.

de estanterías infinitas y pasillos interminables. Farocki traía al frente, en *El fuego extinguido* (1969), que la división del trabajo impedía, a los trabajadores de la fábricas, saber qué es lo que estaban construyendo. Medio siglo más tarde, seguimos sin conocer las circunstancias que rodean la manufactura de la mayoría de los productos a los que accedemos desde las pantallas. *75 Watt* es una propuesta artística de los artistas Revital Cohen y Tuur van Balen que reflexiona, precisamente, sobre la conexión existente entre la producción masiva y el hiperconsumo. En 2013 los artistas diseñan un objeto inútil, cuya única función es iniciar su proceso de fabricación en China, para ser filmado.



En la fábrica de Zhongshan, los artistas producen cuarenta de estos objetos, y coreografían, en colaboración con el coreógrafo Alexander Whitley, los movimientos de los trabajadores. En una de las videoinstalaciones de este trabajo, los artistas colocan una remesa de objetos sobre una mesa alargada o un expositor como el que podríamos encontrar en una tienda<sup>709</sup>. Al final de la superficie, una pantalla alarga el espacio ex-

---

709 La exposición *Time&motion: redefining working life* fue presentada, primero en Liverpool, en FACT (Foundation for Art and Creative Technology), en 2014, y más tarde, en el Festival Transmediale de Berlín (2015), en la Haus der Kulturen der Welt.

positivo hacia la fábrica china donde se ha manufacturado el objeto en cuestión. Allí vemos a una serie de operarios, en una línea de producción dedicada, exclusivamente, a fabricar el mismo producto que observamos en medio de la sala. Pero no se trata de una línea de producción corriente. Dos operarios rotan el uno o hacia el otro, posicionándose cara a cara o dándose la espalda. Algunos se levantan, mientras otro se sienta al mismo tiempo, o se agacha para coger otra pieza. Pero estos cambios de posición y de movimiento se repiten siempre de la misma forma y al mismo tiempo. A medida que avanza el vídeo, comprendemos que no se trata de movimientos improvisados, sino de una coreografía perfectamente ensayada. Sin embargo, hay algo que llama la atención de esta orquestada línea de producción: pese a los movimientos repetidos y la regularidad rítmica, los operarios no buscan el recorrido más corto ni el más eficiente a la hora de ejecutar sus movimientos. Aquellos movimientos inútiles que Gilbreth se esforzaba en eliminar, porque suponían una pérdida de tiempo, han vuelto a entrar en la línea de producción inventada por Cohen y Tuur van Balen, con Whitley.



Al ir explorando más detenidamente los movimientos que aparecen en pantalla, vamos encontrando gestos que desafían la crononormatividad imperante en las fábricas y en los espacios de producción. Trabajar de espaldas, pasar las piezas hacia atrás, o excederse en las rotaciones de amplio recorrido, como cuando vemos a uno de los operarios rotando el brazo por encima de la cabeza, son solamente algunos de los movimien-

tos de esta coreografía de movimientos tan gratuitos como la propia mercancía fabricada. El cuerpo aquí despilfarra su energía en recorridos excesivamente innecesarios que desesperarían a los seguidores de Frederick Winslow Taylor.

El título, *75 vatios*, hace referencia a uno de los datos encontrados en un manual de principios del siglo XX, el *Marks' Standard Handbook for Mechanical Engineers*, un manual de referencia en el ámbito de la ingeniería mecánica, que fue publicado por Lionel Simeon Marks en 1916. Allí se afirmaba que un trabajador podía generar una potencia media de 75 vatios durante una jornada laboral de ocho horas. Como explica Anson Rabinbach, el cuerpo había sido entendido, a partir de la segunda mitad del siglo XIX como un “motor humano”<sup>710</sup> capaz de producir energía. El motor humano es una metáfora del trabajo y de la energía que, siguiendo a Rabinbach, ofreció un marco científico y cultural a lo largo del siglo XIX, en plena industrialización. El cuerpo era entendido como un cuerpo que trabaja y produce energía, igual que una dinamo o cualquier otra máquina de la época industrial<sup>711</sup>. Siguiendo a Rabinbach, “el cuerpo humano y la máquina industrial eran motores que convertían energía en trabajo mecánico”<sup>712</sup>. Durante la industrialización, empieza a tomarse conciencia de la necesidad de conservar, movilizar o expandir las energías del cuerpo, así como de armonizar los movimientos del cuerpo con las máquinas. En este contexto, empieza a medirse la energía, mental y física,

---

710 Véase Anson Rabinbach, *The human motor: energy, fatigue, and the origins of modernity*, Berkeley, University of California Press, 1992

711 Rabinbach explica que el gasto de energía corporal pasa a ocupar un primer plano. Los estudios sobre la fatiga, que empiezan a encontrarse a partir del 1860 dan muestra de una preocupación por ese límite fisiológico a partir del cual el cuerpo no puede seguir ofreciendo el mismo rendimiento. Del trabajo de Helmholtz, Rabinbach escribe: “Helmholtz no hace distinción entre la dinamo industrial o el herrero preindustrial, encajero o violinista, porque la energía se mantiene absolutamente indiferente a su uso social”. Como subraya el mismo autor, la energía del cuerpo del violinista o el molino industrial son consideradas como fuerza de trabajo. Véase *Ibid.*, 60-61.

712 *Ibid.*, 2.



gastada por los trabajadores, con el objetivo de acabar con la fatiga<sup>713</sup>. La idea de un cuerpo humano infinitamente productivo empezaba ya a formar parte de la utopía capitalista. La propuesta de Revital Cohen y Tuur van Valen se sitúa en ese mismo contexto de la producción industrial para provocar una interferencia, al permitir que el operario pierda energía en recorridos caprichosos. Al alentar la improductividad es otra forma de provocar un leve y sutil contratiempo. ¿Por qué seguir orientando la corporeidad hacia la eficiencia y el máximo rendimiento en la línea de producción, cuando en muchos de los casos, la utilidad de las mercancías que se producen en las fábricas es más que cuestionable? ¿Por qué no dar al cuerpo un respiro?

#### 4.3.3. Momentos de creatividad improductiva.

El artista James Hutchison leyó una noticia que hablaba de un trabajador, que tiraba algo al suelo, de vez en cuando, para tomarse un respiro en la fábrica. Hutchison empezó a pensar, a partir de entonces, en el modo de generar momentos de suspensión, dentro del trabajo repetitivo de la manufactura. Se puso en contacto con fábricas de todo el mundo para solicitar que le fabricaran un producto, como los que fabrican habitualmente, pero con algunas particularidades. Para empezar, el producto debía mostrar un claro error en el proceso de fabricación. En segundo lugar, el error debía inutilizar el objeto, impidiendo que el objeto fuese uti-

---

713 Hasta finales del siglo XIX no había aparecido la fatiga, solamente el *ennui*. A partir de 1870, los fisiólogos europeos desplazan el foco hacia la fatiga, algo que afecta no solamente a los trabajadores, sino también a los estudiantes. El interés por la fatiga tiene que ver con el miedo moderno a que la energía del cuerpo y la mente se disipe. Es un miedo la improductividad, o dicho de otro modo, al desaprovechamiento de toda la energía de la que el cuerpo es capaz. La fatiga se convierte entonces en un signo de los límites de lo humano. A partir de entonces ya no es la ociosidad (*idleness*) la mayor causa de resistencia al trabajo, sino la fatiga. Hasta finales del siglo XIX no había aparecido la fatiga, solamente el *ennui*. A partir de 1870, los fisiólogos europeos desplazan el foco hacia la fatiga, algo que afecta no solamente a los trabajadores, sino también a los estudiantes. El interés por la fatiga tiene que ver con el miedo moderno a que la energía del cuerpo y la mente se disipe. Es un miedo la improductividad, o dicho de otro modo, al desaprovechamiento de toda la energía de la que el cuerpo es capaz. La fatiga se convierte entonces en un signo de los límites de lo humano. A partir de entonces ya no es la ociosidad (*idleness*) la mayor causa de resistencia al trabajo, sino la fatiga. Rabinbach desarrolla estas cuestiones en el primer capítulo del citado libro. *Ibid.*, 19.



lizado para el propósito para el que había sido diseñado. En tercer lugar, correspondía al propio trabajador elegir qué error quería introducir en el objeto. Por último, Hutchison se comprometía a aceptar cualquier objeto realizado por el trabajador que cumpliera con estas condiciones<sup>714</sup>.



El artista titularía este proyecto *Err* (2011). Estaría formado por más de una veintena de objetos disfuncionales, fabricados por diferentes trabajadores de diferentes países. La propuesta de Hutchison provoca un contratiempo en un doble sentido. Por un lado, el tiempo acelerado de la cinta de producción queda temporalmente suspendido para permitir una anomalía. Durante un interbalo de tiempo, el trabajador recupera el control sobre el objeto que manufactura y puede permitirse decidir sobre el objeto que produce. Puede ser creativo. Por otro lado, el objeto sufre un contratiempo. La silla ya no puede ser usada para sentarse, ni el peine para

---

714 La propuesta artística de Hutchison despertó confusión en muchas de las fábricas. El artista ha contado en alguna ocasión que uno de los trabajadores de Alibaba, una de las mayores plataformas de venta en China, contesta a la petición de Hutchison, preguntando si se trata de una broma. Otras fábricas rechazan su propuesta, porque su encargo supondría parar la línea de producción, pero muchas otras fábricas aceptan su encargo. Hutchison recoge en un vídeo los mails intercambiados con las diferentes fábricas, así como imágenes que documentan los procesos de producción.

peinarse, el serrucho no tiene dientes, la pipa no tiene agujero y el zapato de tacón no puede acomodar ningún pie. Son objetos inútiles, trastornados y desviados, para los que habría que encontrar otro nombre, porque los objetos ahora contradicen su propia definición. La silla ya no es silla y el zapato ha dejado de ser un zapato. El desvío vuelve a aparecer aquí, adoptando ese mismo sentido del *détournement*.



El artista utiliza los mismos canales de la producción global de mercancías, contactando por e-mail, como si se tratara de otro cliente más, con diferentes fábricas del mundo, desde Calcuta (India), Sialkot (Paquistán), Jiangsu (China) o una fábrica de bastones de Castellón, para que fabriquen mal uno de sus productos habituales. La instalación incluye los mensajes y correos electrónicos intercambiados durante el proceso de fabricación, junto a los datos, los objetos y la documentación gráfica de las fábricas y los trabajadores que los han producido. La estrategia de Hutchison resulta efectiva a la hora de visibilizar algunos de los procesos



de la producción global actual, que quedan habitualmente ocultos, y que se activan a cualquier hora y desde cualquier parte, desde los smartphones u otras terminales de consumo personalizado en un mercado global que nunca cierra sus puertas. En este sentido, nos parece que la propuesta de Hutchison se encuentra en sintonía con los reclamos que William Morris hacía 1884, cuando subrayaba, con preocupación, que la gente desconocía, por completo, los procesos del trabajo:

Porque hoy en día la población, y en especial aquella parte que no tiene ninguna ocupación manual, es groseramente ignorante de los oficios y sus procesos, por más que se los realicen en sus propias puertas. Por eso, la mayor parte de la clase media no sólo está indefensa ante las adulteraciones más evidentes, sino, además –y lo que es más serio–, se halla demasiado lejos de poder sentir alguna simpatía por la vida en el taller<sup>715</sup>.

Para William Morris, la fábrica podía brindar a la sociedad una función educativa. Las fábricas deberían estar abiertas a cualquier interesado, puesto que “eso fomentaría el interés general en el trabajo y en las circunstancias de la vida”<sup>716</sup>. Pero esa desconexión, entre los consumidores y el trabajo de manufactura de los productos, no ha hecho más que crecer en la época neoliberal. Nuestras mejores máquinas siguen estando hechas de luz, siguiendo a Donna Haraway<sup>717</sup>. Iluminan nuestra existencia, nos ofrecen posibilidades infinitas, pero al mismo tiempo (nos) apantallan.

---

715 William Morris, *A pesar de los estragos del tiempo: sobre libros y artes populares*, El Desvelo, Santander, 2018, 167.

716 *Ibid.*, 167.

717 Véase Donna Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1995, 161.

#### 4.3.4. En caída libre.

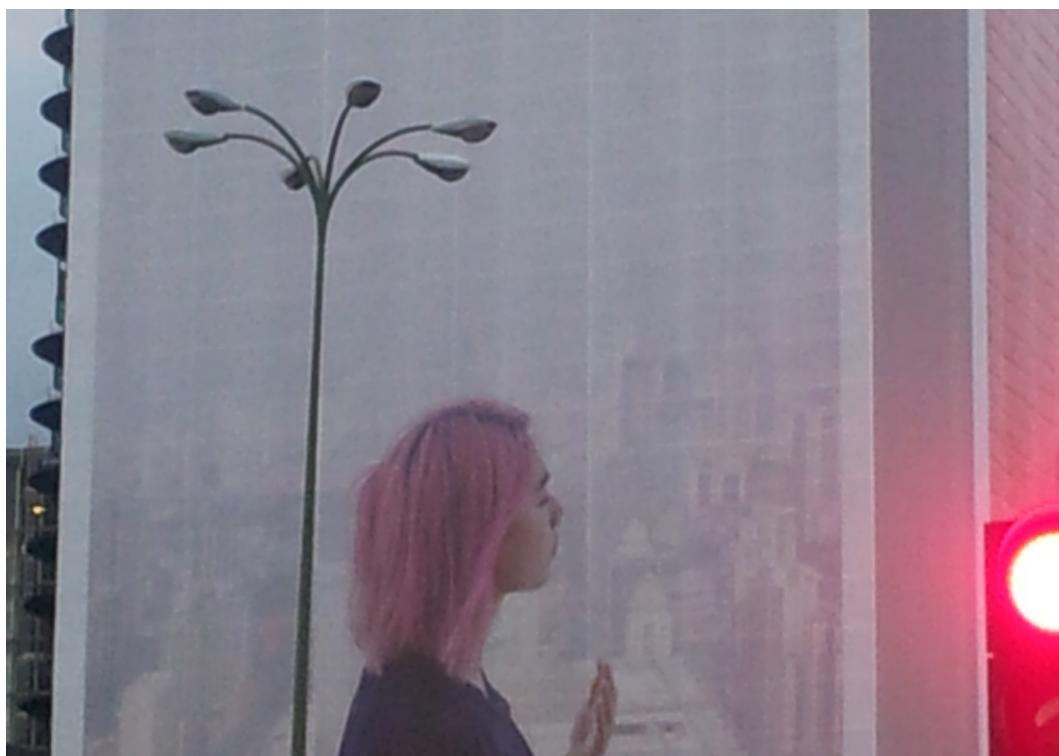


Un anuncio de Apple anunciaba, en 2016, smartphones flotantes. Los dispositivos levitaban a pocos centímetros del suelo, dibujando una leve sombra, sobre una superficie blanca y luminosa, como si hubiesen caído del cielo. Un pez volador aparecía en el centro de la pantalla, como una maravillosa criatura capaz de desafiar las leyes de la gravedad y de pasar, de un medio a otro, con una facilidad asombrosa. El anuncio ofrecía ligereza, al alcance de la mano de cualquiera, con capacidad y disposición para pagar lo suficiente. Algunos meses más tarde, encontré en la web otra imagen que volvía a desafiar las leyes de la física: cuatro *iphones* flotaban por encima del suelo, en perfecta sintonía, mostrando en una de las pantallas a una mujer de pelo rosa que me provocaba una cierta sensación de *dejà vu*.





Tardé un tiempo en darme cuenta de que se trataba de la misma imagen que cubría la fachada de un edificio de oficinas que veía a menudo de vuelta a casa. No dejaba de perturbarme esta imagen de una mujer con actitud serena con una gran ciudad al fondo.



Me sentía entonces algo atascada, sin saber cómo articular las narrativas del 24/7 con las imágenes que iba encontrando de las fábricas chinas donde se siguen fabricando la mayoría de dispositivos móviles. Algo más tarde, encontré los poemas del poeta chino Guo Jinniu<sup>718</sup>, quien trabajó, precisa-

---

718 Llegué al trabajo de Jinniu a través de una serie de conferencias organizadas por la Haus der Kulturen der Welt, tituladas “Time’s attack on the rest of life: revolution” (El ataque del tiempo sobre el resto de la vida: Revolución), que se articulaban en torno a esa misma contradicción existente entre un régimen temporal de trabajo excesivo que se sigue imponiendo en muchas fábricas como la de Foxconn, donde los trabajadores llegan de las zonas rurales para vivir en dormitorios compartidos por varios trabajadores dentro de la fábrica y el mundo global de la hiperconectividad 24/7 potenciado por los objetos que se fabrican en estas mismas fábricas. Los organizadores de estas jornadas proponían que la poesía es el único lugar que permite a muchos de estos trabajadores encontrar una vía de escape a ese terrible régimen temporal que anula el sentido de pasado y la esperanza de un futuro mejor, para encontrar otro tiempo no lineal. Para ver más información acerca de las jornadas o para ver a Jinniu recitando los poemas puede consultarse la web de HKW (consultada 5 de diciembre de 2019): [https://hkw.de/en/programm/projekte/veranstaltung/p\\_119698.php](https://hkw.de/en/programm/projekte/veranstaltung/p_119698.php)

mente, en una de esas fábricas<sup>719</sup>. En sus poemas, se respira el ambiente vivido dentro de la fábrica<sup>720</sup>. Uno de ellos, titulado “Work Diary” o “Work Journal”<sup>721</sup>, dice así:

Sus células deberían reproducirse más lentamente  
Nuestra velocidad a cambio de su lentitud  
Nuestra velocidad, también, acelera el crecimiento de la ciudad  
Inesperadamente, cayendo del andamio, alguien  
C  
A  
Í  
D  
A  
L  
I  
B  
R  
E  
aceleración de la gravedad  
9,8 m/sec<sup>2</sup> 722.

El poema de Jinniu finaliza con el suicidio de uno de sus compañeros en la fábrica. En otro poema, titulado “Going Home on Paper”, vuelve a insistir en la caída. Se trata, esta vez, de un adolescente que vuela desde el piso decimotercero. Es el decimotercer salto en seis meses. El poeta será enviado a instalar la red para evitar más suicidios, aunque los tornillos que aprieta le “combaten en la oscuridad”, y “cuanto más aprieta, mayor el peligro”. Añade más adelante: “raramente alguien recuerda que en la habitación 701 de este edificio, ocupaste una litera, comiste fideos

---

719 Jinniu trabajó en una de las fábricas de la Foxconn Technology Group, que dispone de hasta quince fábricas en la ciudad de Shenzhen, al sur de la región de Guangdong, en China, que se han convertido en una de las zonas más industriales del país.

720 Leo sus poemas en la versión traducida al inglés, con la sensación de que su poesía original, escrita en chino, tiene un ritmo mucho más entrecortado que la versión traducida al inglés.

721 Los poemas de Guo Jinniu se encuentran publicados en: *Going home on paper*, China Normal University Press, Shanghai, 2014.

722 Hemos encontrado algunas variaciones en las versiones traducidas en el libro citado y en el Festival Internacional de Poesía de Rotterdam. Hemos optado por la versión del festival, donde la palabra “free falling” (caída libre) se escribe verticalmente, como en el poema original de Jinniu. Los poemas pueden consultarse en la web (consultada el 5 de diciembre: 2019): <https://www.poetryinternational.org/pi/poet/26845/Guo-Jinniu/en/list>



de arroz Dongguan". Las poesías de Guo Jinniu están plagadas de imágenes y de sensaciones vividas en la fábrica: la excesiva temperatura, las sensaciones, las fragancias entremezcladas con el sudor del trabajo, las memorias de la vida dejada atrás, los golpes, la falta de expectativas, la fábrica, las otras fábricas, los autobuses, la aceleración del trabajo, el sexo en la carpintería o los cuerpos que caen en caída libre.

## 4.4. Otras temporalidades.

### 4.4.1. Descapitalizar el tiempo.

En la película realizada por General Motors, *The Easier Way* (1917), vemos a un hombre con camisa y corbata, poniendo una y otra vez la mesa. El hombre cronometra, cada vez, cuánto tarda, con un reloj de pulsera. “Estoy haciendo un estudio del movimiento”, dice el hombre a la mujer, mientras advierte: “si estudiaras los movimientos que haces cada día al poner la mesa, apuesto a que te darías cuenta de que estás gastando un montón de energía”. La mujer objeta que “las mujeres no pueden dirigir su casa como una fábrica”. En cambio, esa parece ser la idea que atraviesa toda la película: que el trabajo doméstico puede ser más eficiente, que los cuerpos pueden ser más productivos, tanto en la fábrica como fuera de ella. El ámbito doméstico no escapa a la lógica de la cadena de montaje. La casa es otra máquina más, que debe adaptar sus ritmos, con el propósito de eliminar los tiempos perdidos.



Años más tarde, en 1960, John Cage aparece en *I've Got a Secret*, un programa de televisión, dispuesto a realizar una performance de su composición, titulada *Water Walk* (1959)<sup>723</sup>, en *prime time*. El programa presenta a uno o varios invitados que afirman tener un secreto, mientras un panel de personas escogidas debe adivinarlo. John Cage cuenta su secreto a la audiencia y al público a través de la pantallas: va a realizar una de sus composiciones musicales. Y los instrumentos que va a utilizar van

---

723 *I've Got a Secret* es un programa de la CBS presentado por Garry Moore, entre 1952 y 1957.

a ser: una jarra, un silbato para gansos, una botella de vino, una batidora, una regadera, un pez mecánico, cubitos de hielo, un silbato para codornices, un pato de goma, una grabadora de cintas, un jarrón, un sifón, cinco radios, una olla exprés, una bañera y un piano. Tras las carcajadas de la audiencia, el presentador aclara que John Cage lleva en su mano un cronómetro, puesto que no se trata de acciones accidentales, sino que deben ser ejecutadas, matemáticamente, en cada preciso momento.

La composición tiene un ritmo. Podríamos decir que los ruidos generan concierto y desconcierto. John Cage camina de un lugar a otro, haciendo uso de los objetos cotidianos, integrándolos en una composición musical medida por el reloj. El agua aparece en sus tres estados posibles (líquido, sólido y gaseoso) y va generando diferentes sonidos. El agua cayendo desde la regadera, el hielo picado por la batidora o el vapor de agua saliendo de la olla exprés, son ruidos que sustituyen a las habituales notas musicales de la composición musical, desmontando la lógica de toda la tradición musical occidental. Cage libera la música de las notas musicales, y la convierte en una relación de sonidos y silencios. El artista realiza una composición musical medida -de ahí el uso del reloj- sin utilizar instrumentos musicales, exceptuando un piano. Aunque este será usado, únicamente, para añadir a la composición el sonido del golpe producido por la tapa de madera al abrirlo y el sonido del cuerpo de Cage presionando todas las teclas. John Cage camina de un lugar a otro de un modo que exasperaría a Gilbreth o a Taylor. A pesar de mirar el reloj, sus movimientos parecen azarosos, y cualquiera podría pensar que estamos ante una improvisación de movimientos. Los objetos están sacados de contexto, mientras que todas las acciones cotidianas, como beber un vaso, o hervir agua, parecen responder únicamente al deseo de producir sonidos.

Tanto John Cage, como el protagonista de *The Easier Way*, realizan una serie de actividades cotidianas con el cronómetro en la mano. Sin embargo, el sentido del tiempo no puede estar más alejado. En *The Easier Way*, la acción de cronometrar podría, incluso, resultar seductora, a un público que ya ha empezado a incorporar la temporalidad del progreso, a través de la televisión. Ya no hay tiempo que perder. Pero en la performance de Cage, la exactitud del cronómetro trabaja a la contra: puntuando la ineficiencia de una serie de acciones perfectamente orquestadas, pero que son realizadas, solamente, para producir sonidos. Entre los instrumentos seleccionados por John Cage se encuentran objetos muy cotidianos, como la regadera, el jarrón, la olla exprés, el hielo o la

bañera, y otros menos “domésticos” como el silbato de codornices, el silbato de gansos o el pez mecánico. La seriedad y el rigor con el que el compositor sigue los tiempos marcados por la partitura, con el reloj en mano, transforman el reloj en el obligado cómplice de esta parodia de los tiempos modernos. La obsesión por convertir toda tarea doméstica en un ejercicio de máxima eficiencia y rendimiento, queda estrepitosamente suspendida, en esta performance, repleta de contratiempos.

#### 4.4.2. El tiempo compartido.

El CA2M presentaba, entre enero y mayo de 2017, el trabajo de las artistas Helena Cabello y Ana Carceller<sup>724</sup>. Me llamó especialmente la atención una instalación titulada *Prototipo número I: herramienta para artistas que trabajan en colaboración* (1995), que constaba de una fotografía y un objeto. Se trataba de un reloj intervenido o, mejor dicho, de dos relojes intervenidos, de forma curiosa. Ambos relojes, de pulsera elástica metálica, se encontraban unidos mediante sus esferas. Así, el reloj deja de ser un instrumento para dar la hora, y se convierte en un elemento de sujeción. Lxs usuarixs del reloj pasan a estar esposadx. Al intervenir los relojes de este modo, el tiempo mecánico que sincroniza los cuerpos, que modula sus ritmos y los apresura, es negado de forma rotunda.



La fotografía y el objeto, que se suelen exponer juntas, pone el foco en una sujeción entre dos cuerpos, que deben moverse en conso-

---

724 La exposición, comisariada por Manuel Segade, se titulaba *Cabello/ Carceller. Borrador para una exposición sin título* (cap. II). Véase la web del CA2M (consultada el 15 de diciembre de 2019): <https://ca2m.org/es/info-2/item/2579-cabello-carceller>

nancia: los movimientos y los deseos de una deben tener en cuenta los movimientos de la otra. En el prototipo de Helena Cabello y Ana Carceller, los dos cuerpos que vemos en la imagen comparten y habitan el mismo tiempo. Deben ajustar sus ritmos, pero no se sincronizan con un tiempo global marcado por el reloj, sino con el ritmo de la otra. Algo similar sucedía en la performance, titulada *Rope*, de Linda Montano y Tehching Hsieh<sup>725</sup>. En 1983, los artistas anunciaban lo siguiente:

Nosotros, Linda Montano y Tehching Hsieh, planeamos hacer una performance de un año.  
Estaremos juntos durante un año y nunca solas.  
Estaremos en la misma habitación al mismo tiempo, cuando estemos dentro.  
Estaremos atados por la cintura con una cuerda de 8 pies de longitud.  
Nunca nos tocaremos durante un año.  
La performance empezará el 4 de julio de 1983 a las 6PM y continuará hasta el 4 de julio de 1984 a las 6PM.

Durante un año, Montano y Hsieh están obligados a renegociar sus ritmos, a habitar el mismo tiempo. Si una quiere irse a dormir, el otro se ve obligado a estar también en el dormitorio, aunque no tenga ganas de dormir.



---

725 Tehching Hsieh realizó una serie de performances, de un año de duración, conocidas bajo el título *Hsieh's One Year Performance Series*, entre las que figuran la comentada "One Year Performance 1980–1981" (Time-Clock Piece), "One Year Performance 1978–1979" (Cage Piece) o "One Year Performance 1981–1982" (Outdoor Piece).

Si uno se levanta, en mitad de la noche, porque necesita ir al baño o necesita beber agua, el otro está también obligado a hacerlo. Si uno corre, el otro debe correr. Los ritmos propios deben estar continuamente reajustándose. Más que un gesto simbólico, la performance implica un compromiso a largo plazo. Al atarse con una cuerda, Montano y Hsieh se obligan a depender, el uno del otro, renegociando sus ritmos, sus deseos y sus actividades, durante un año. La pieza propone, en realidad, estar atado las 24/7, a otra persona, durante el día o la noche.



Tanto la performance de Montano y Hsieh, como la de Helena Cabello y Ana Carceller, comparten el propósito de habitar otro tiempo. Son dos propuestas artísticas que (nos) hacen pensar en la posibilidad de compartir y habitar, no únicamente un mismo espacio, sino el mismo tiempo. En un mundo cada vez más mediado por las pantallas, donde lo próximo y lo remoto son permanentemente renegociados, hasta un punto donde la proximidad resulta ilusoria, dudosa y confusa, estas propuestas artísticas resultan, aún si cabe, más provocadoras. En “X Notes on practice: stubborn structures and insistent seepage in a networked world”, *RAQs Media Collective* escribe acerca de la ficción de proximidad creada por la tecnología:



Una trabajadora de call center, en el suburbio de Delhi, la ciudad en la que vivimos, habla con acento californiano, mientras persigue, por teléfono, a un moroso de un barrio pobre de Los Ángeles. Ella le amenaza y le engatusa. Ella le asusta, se le mete debajo de la piel, porque tiene miedo de que él no acceda a pagar, y eso se traduciría en un recorte en su salario. A latitudes de él, ella tiene una ventana abierta en su ordenador, hablándole del tiempo que hace en su patio trasero, su historial de crédito, su vida laboral, sus antecedentes penales. La piel de ella es más oscura que la de él, pero su voz está entrenada para ser más blanca por teléfono. Su noche es el día para él. Ella es un agente remoto, con un talento para la suplantación de la identidad en la industria IT habilitada en India. A ella, nunca se le paga por las largas horas extra que hace. A él, le despidieron hace unos meses, y no ha sido capaz de recuperarse. Ese es el motivo por el que ella llama, de parte de la compañía para la que trabaja. Él vive en un barrio del tercer mundo, en una ciudad del primer mundo, ella trabaja en una zona de libre comercio, en un país del tercer mundo. Ninguno de los dos conoce al otro más que como “caso” y “agente”<sup>726</sup>.

En este pasaje, *RAQs Media Collective* trae al frente la proximidad artificial que se produce en la época neoliberal. Según el colectivo, el capitalismo crea una “impresión de proximidad que suprime la distancia real”. Esa proximidad ficticia, necesaria para mantener el sistema, se hace posible, siguiendo al colectivo, gracias a una combinación de habilidades:

(...) nos gustaría enfatizar el rol crucial que una cierta cantidad de “habilidad imaginativa”, y una combinación de conocimiento, dominio del lenguaje, capacidad de articulación, destreza tecnológica y performatividad juegan en hacer este trabajo productivo y eficiente a escala global<sup>727</sup>.

El texto del colectivo resalta una condición contemporánea muy generalizada: hablamos constantemente con personas cuya latitud y condiciones de trabajo desconocemos, mientras que basta con rozar la pantalla para traer a nuestra puerta productos fabricados a miles de kilómetros de distancia. El efecto pantalla del capitalismo proyecta una imagen de cercanía, mientras oculta las condiciones de producción. Las obras de Helena Cabello y Ana Carceller o de Montano y Hsieh, realizadas mucho antes de que los *smartphones* llegaran a todos los bolsillos, proponen una proximidad real, que obliga, no solamente a habitar el mismo espacio, sino a habitar un tiempo compartido.

---

726 *RAQs Media Collective*, “X Notes on practice: stubborn structures and insistent seepage in a networked world” en *Work*, Friederike Sigler, *op.cit.*, 29.

727 *Ibid.*, 29.

#### 4.4.3. Trabajar los hilos del tiempo.

Homero cuenta cómo, al no retornar Odiseo a casa, su esposa Penélope era asediada por los pretendientes en Ítaca. Su hijo Telémaco lamentaba ante los hombres de la asamblea la angustiante situación que vivían en casa: los que pretendían a su madre se presentaban, a diario, para beber, comer y deleitarse con música y danza, una situación que acabaría llevándoles a la ruina. Penélope sabe que si su esposo no vuelve tendrá que consentir ser la esposa de alguno de estos hombres poderosos de Ítaca. Incapaz de frenar a los dependientes de otro modo, Penélope busca un modo más oblicuo de afrontar la situación. La esposa de Odiseo levanta un telar en el palacio, para poder tejer un manto para su fallecido esposo, e insta a los jóvenes pretendientes a esperar a que lo termine. Una vez acabado, aceptará casarse con uno de ellos, pero mientras tanto deberán esperar. Penélope empieza a tejer. Pero el tiempo pasa y el manto permanece siempre inacabado. Durante años, Penélope teje durante el día. Y al llegar la noche, cuando nadie puede verla, deshace el trabajo hecho durante el día. Hacer y deshacer se convierten en el anverso y el reverso de una actitud de resistencia dilatoria que busca dejar suspendido ese tiempo de la dominación que trabaja en su contra: cuanto más tarda Odiseo menos tiempo le queda a Penélope para esperarle. Y por eso: trabajar los hilos es para Penélope trabajar los hilos del tiempo. Al verla tejer, sus pretendientes calman sus ansias, convencidos de que su tarea llegará pronto a su fin. Y durante la noche: Penélope deshace los hilos del tiempo para que éste trabaja a su favor. Hilar de día permite amansar a las fieras. Deshilar cada noche permite dilatar la espera. Y así: el tiempo lineal del progreso queda eternamente suspendido, hasta que Penélope es un día descubierta.

En *Las Mil y Una Noches*<sup>728</sup> encontramos otro caso similar. Al sorprender a su esposa siéndole infiel con uno de sus esclavos, el rey Shariar les mandó cortar la cabeza. Como venganza hacia todas las mujeres, el rey ordenó a su visir que le trajera cada noche una joven doncella. El rey se casaría con cada una de ellas, pero al llegar la noche de bodas sería decapitada. Y así: fueron murieron todas las doncellas hasta que el visir no pudo encontrar ninguna otra doncella. Sherezade, su hija, se ofreció entonces voluntaria para casarse con el rey. Cuando llegó la no-

---

728 *Las Mil y Una Noches*. Antología, Alianza, Madrid, 2017.

che nupcial, Sherezade se las ingenió para que el rey le dejara contar una historia. Empezó a contar su historia, y el rey la dejó con vida esa noche con el deseo de escuchar el final al día siguiente. Y así: se fue pasando el tiempo y Sherezade contaba historias que se iban enlazando o que contenían historias dentro de historias. Cuanto más alargaba Sherezade su relato más se alargaba su tiempo de vida. Como en el caso de Penélope, hilar historias vuelve a presentarse como una estrategia para ganar tiempo, para mantener abierta la contingencia de un relato que parece estar, siempre, a punto de terminar.

La promesa de avanzar permite, a estas mujeres, posponer su destino. Su mirada, tanto de Penélope como de Sherezade, no es una mirada frontal que confronta el poder de una forma directa, sino una mirada más oblicua que logra desafiar las hilaturas temporales de la dominación. Desandar lo andando, tejer y destejer, zigzaguear o hilar historias, hasta desbordar los límites de la narración, son estrategias empleadas para escapar de una crononormatividad violenta. Y nos gustaría resaltar aquí, que es la ocupación del tiempo, la que permite provocar desvíos en la línea del tiempo. Mientras se muestran ocupadas, hilando, logran demorarse sin que otros se den cuenta, aunque sus ocupaciones son un espejismo: cuando Sherezade está entreteniéndolo al rey, está buscando, únicamente, el modo de expandir, todo lo posible, ese tiempo *entre* el principio y el final de la historia. Penélope está igual de ocupada de día y de noche, pero durante la noche su ocupación adquiere otro sentido. En estas dos actitudes, aparentemente dóciles, se desvela una actitud de disidencia, que logra desafiar una temporalidad amenazante, impuesta por los que ostentan el poder.

Sherezade y Penélope eran mujeres inteligentes y hábiles. Sabían muy bien cómo relacionarse con un futuro poco prometedor. La sensación de que avanzamos hacia un futuro incierto parece provocar, hoy, un creciente desasosiego. La incertidumbre, la falta de expectativas y la falta de un horizonte más prometedor deriva, a menudo, en un miedo paralizante. La filósofa Marina Garcés ha descrito nuestra condición actual como “póstuma”:

De la condición posmoderna hemos pasado a la condición póstuma (...) Esta condición es la que viene después del después y se caracteriza por la imposibilidad de intervenir con eficacia y autonomía sobre las condiciones del tiempo vivible (del tiempo humano, del tiempo de la historia). Lo que nos queda entonces,

ya no es un tiempo que suma sino un tiempo que resta, un tiempo que no abre sino que cierra posibilidades y formas de vida<sup>729</sup>.

Sherezada y Penélope sabían relacionarse la contingencia. Estas mujeres, hábiles y sabias, hiladoras, supieron entender la inconclusión, como un espacio desde el que hacer palanca contra los tiempos de la dominación, que violentaban su dignidad y su integridad física. Utilizaron sus saberes para intervenir en un tiempo que corría en su contra y que cerraba posibilidades. Según Marina Garcés, actividades humanísticas deberán ocupar un lugar fundamental para afrontar el tiempo que resta:

En la actual disputa por lo que es ser humano, más que un regreso al futuro, como en la famosa película de los años ochenta, lo que necesitamos es elaborar el sentido de la temporalidad: más que promesas y horizontes utópicos, relaciones significativas dentre lo vivido y lo vivible, entre lo que ha pasado, lo que se ha perdido, y lo que está por hacer. Más que devolvernos el futuro, las actividades humanísticas en todas sus expresiones son el lugar desde el que reapropiarnos del tiempo vivible y de sus condiciones compartidas, recíprocas y igualitarias respecto de la singularidad de cada forma de vida y, inseparablemente también, respecto a la escala planetaria. Contra el dogma apocalíptico y su monocronía mesiánica y solucionista (o condena o salvación), el sentido de aprender es trabajar en una alianza de saberes que conjuguen la incredulidad y la confianza. Imagino la nueva ilustración radical como una tarea de tejedoras insubmisas, incrédulas y confiadas a la vez. “No os creemos”, somos capaces de decir, mientras desde muchos lugares rehacemos los hilos del tiempo y del mundo con herramientas afinadas e inagotables.

---

729 Marina Garcés, *Nova Il·lustració radical*, Anagrama, Barcelona, 2017, 74.

## Epílogo. El tiempo en las manos.

Como no podía vivir de los ingresos económicos que obtenía como escritora y traductora independiente, Heike Geissler se vio obligada a buscar otra forma de ganarse la vida en 2010. Durante varios meses, Geissler trabajó para la central de Amazon en Leipzig, con el único objetivo de ganar dinero suficiente como para hacer frente a sus deudas. *Seasonal Associate* es el libro donde Geissler recoge su experiencia como trabajadora temporal de Amazon<sup>730</sup>.

En las primeras décadas del siglo veintinueve el panorama empresarial se muestra radicalmente transformado: las fábricas del siglo veinte, cuya productividad giraba en torno al tiempo lineal producido por el reloj y por la cadena de montaje<sup>731</sup>, han sido reemplazadas por corporaciones flexibles. Y en cambio: creemos que perdura el mismo deseo de orientar una fuerza de trabajo, ahora más desdibujada y global, hacia la eficiencia. Las empresas que más cotizan actualmente en la bolsa son empresas tecnológicas o logísticas, encabezadas por Amazon, Facebook, Apple o Google, con pocos empleados en plantilla y una fuerza de trabajo flexible y global subcontratada, como apunta Nick Srnicek<sup>732</sup>. El éxito de estas empresas se encuentra directamente relacionado con la atracción que ejercen sobre los seres humanos las pantallas.

El caso de Geissler es solamente un caso entre cientos de casos de personas que se han visto obligadas a reinventarse o a emplear su tiempo de otro modo tras una crisis financiera. Mudar de piel en el ámbito profesional se ha convertido en una condición neoliberal crónica y un recurso personal indispensable para sobrevivir en un mercado mutante. Cuando preguntamos a alguien, “a qué te dedicas”, estamos preguntando, en realidad, *cómo ocupas tu tiempo o cómo te ganas la vida*. Geissler podría responder: “Trabajo en Amazon, pero en realidad soy escritora y traductora”. Y nos encontraríamos, entonces, ante una paradoja que parece haberse instalado en la sociedad actual, especialmente

---

730 Heike Geissler, *Seasonal Associate*, Semiotext(e), Leipzig, 2018.

731 La académica alemana Simone Weil había también recogido su experiencia en la fábrica taylorista en 1934. Movida por el deseo de tener un contacto con la vida real, Weil quiso trabajar entre diciembre de 1934 y agosto de 1935 en una serie de fábricas de la industria automovilística francesa. Véase Simone Weil, *op.cit.*

732 Nick Srnicek, *op.cit.*

tras la última crisis financiera: en el sur de Europa ya no sorprende tanto que una psicóloga atienda en el chiringuito de la playa o que un filósofo trabaje como cajero. Pero, por mucho que estas dislocaciones ocupacionales hayan dejado de sorprender, sabemos que estas personas se encuentran fuera de lugar. Como en el caso de Heike Geissler, nos parece entrever una fisura entre lo que hacen y lo que son, entre cómo ocupan su tiempo y cómo les gustaría ocuparlo. Ocupar su tiempo en Amazon significa para Heike Geissler una desocupación temporal en relación a su oficio. Y por eso: igual que Mark Fisher reclama que los trastornos afectivos deben ser politizados<sup>733</sup> tal vez debamos politizar también esas dislocaciones ocupacionales que nos hacen estar fuera de lugar. “Nadie tiene el tiempo en sus manos aquí, aquí todo el mundo está cansado”, escribe Geissler desde la línea de producción de Amazon. El tiempo no está en las manos de los trabajadores y las trabajadoras de Amazon, porque allí nadie tiene el poder de decidir cómo ocupar su tiempo.

Esa (des)ocupación temporal, a la que Geissler se somete, se traduce en su relato en una basculación formal continua, entre la segunda y la primera persona: “Sie sassen da, genauso wie wie ich dasass, und wie Sie als ich nun sitzen”. Esta expresión podría traducirse al español como: “Usted se sentaría ahí, igual que yo me sentaba ahí, igual que usted, como yo, está ahora sentada”. Geissler escribe su experiencia en Amazon creando un juego de distancias y desplazamientos continuo<sup>734</sup>, que interpela de una forma directa al lector o a la lectora. Geissler sitúa a lxs lectorxs en la posición de la empleada de Amazon. No obstante, al avanzar en la lectura, crece la sensación de que esa distancia, entre el Sie y el Ich, el usted y el yo, el you y el I, que veíamos en el caso anterior, podría aludir también a la distancia entre la Heike, que mudó de piel para trabajar en Amazon durante un tiempo, olvidando parcialmente quién era, y la Heike que vuelve a escribir. Parece que Geissler está hablando, al mismo tiempo, a su yo del pasado y a todas las personas, que pasarán, en un futuro, o que están ya pasando, por lo mismo:

---

733 Mark Fisher, *Realismo capitalista*, op.cit.

734 El pronombre alemán “Sie” que utiliza la autora implica una distancia y una formalidad que se pierde de algún modo en la traducción inglesa, donde el “Sie” se traduce por el pronombre inglés “you”, donde no existe una diferenciación entre el “Sie” y el “du” que en español equivalen al “usted” y al “tú” respectivamente. Aunque en la versión que hemos leído, traducida al inglés, el desplazamiento sigue siendo efectivo.



Así es como será: usted conseguirá el empleo y estará contenta de haberlo conseguido, y entonces estará cansada, apenas podrá mantener sus ojos abiertos cada día. Usted no tendrá la suficiente energía para nada placentero, o para cualquier otra cosa, y sabrá mucho más sobre la vida y las vidas de sus padres y de todos aquellos que tienen jefes. Usted no tiene normalmente un jefe. Usted averiguará pronto algo de la vida que no sabía antes, y no tendrá que ver únicamente con el trabajo, sino con el hecho de que se hace mayor, que dos niños le lloran cada mañana, que no quiere ir a trabajar, y que algo, acerca de este empleo y tantos otros tipos de empleo, está esencialmente podrido.

Cuando Geissler empieza a trabajar para Amazon, pasa a tener un empleo “podrido”. A partir de ese momento, la escritora consiente ser usada: prestar su fuerza, su energía y sus capacidades físicas o mentales durante meses haciendo algo que no le importa demasiado. El tiempo deja entonces de estar en sus manos. Su tiempo propio ya no le pertenece, porque se ha comprometido a ocuparlo como su empleador quiera. Y aunque podría romper el contrato en cualquier momento, la deuda contraída con los bancos, ejerce una coerción que la obliga a emplearse más o menos a fondo, pero a emplearse, en definitiva. Y a pesar de este contratiempo, Geissler sigue tomando notas en post-its cuando puede: son momentos en los que esa transacción de tiempos, entre la empleada y el empleador, no se produce por completo. Y nos parece que, en esos momentos, es donde Heike, la escritora, encuentra algo de tracción, para no desaparecer por completo. Y, aunque son momentos sin demasiada consistencia, cualquier momento es bueno para encontrar *agarraderas*<sup>735</sup> en un mundo donde se extiende la idea de que no tenemos tiempo, como explica Isabel de Naverán:

Es una idea muy extendida la de que necesitamos tiempo para pensar. Y cuando digo que necesitamos tiempo para pensar me refiero a que necesitamos otro tiempo, no el tiempo que tenemos y vivimos, sino otro que hemos perdido o que está por llegar. La nostalgia de una temporalidad que se adecúa al anhelo de una calma mayor nos persigue. Y esta idea tan extendida de que necesitamos más tiempo reside en la convicción de que no podemos pensar adecuadamente, producir adecuadamente, reflexionar como es debido, si no dejamos de hacer lo que estamos haciendo. (...)

Me he visto en esa situación muchas veces. Pero al mismo tiempo, la idea preconcebida de que es necesario parar todo para dedicarse a lo que realmente una desea, para leer con calma,

---

735 En “Hablar en lenguas. Una carta a escritoras tercermundistas” Gloria Anzaldúa escribe: “Al escribir, pongo el mundo en orden, le doy una agarradera para apoderarme de él”. En Gloria Anzaldúa, *Chicanas deslenguadas: vivir en la frontera*, El Rebozo, Palapa Editorial, México D.F., 2017.

pensar con calma, y disfrutar de lo que se hace mientras se hace, resulta demasiado sospechosa<sup>736</sup>.

Entretanto, deberemos encontrar el modo de ocupar todo el tiempo que podamos realizando actividades en las que encontremos un sentido. Como escribe Gloria Anzaldúa:

Olvídate del “cuarto propio”—escribe en la cocina, enciértrate en el baño. Escribe en el autobús o mientras haces fila en el Departamento de Beneficio Social o en el trabajo durante la comida, entre dormir y estar despierta. Yo escribo hasta sentada en el excusado. No hay tiempos extendidos con la máquina de escribir a menos que seas rica o tengas un patrocinador (puede ser que ni tengas una máquina de escribir). Mientras lavas los pisos o la ropa escucha las palabras cantando en tu cuerpo. Cuando estés deprimida, enojada, herida, cuando la compasión y el amor te posean.

En las palabras de Anzaldúa y Naverán nos parece encontrar una invitación a reapropiarnos del tiempo, pese a los ritmos impuestos, pese a los tiempos frenéticos o robados. Pese a todo, debemos encontrar la forma, como Heike Geissler, de volver a tener el tiempo en nuestras manos y poder compartirlo.

---

736 Isabel de Naverán, “No tenemos tiempo, así que tenemos que pensar”, en Quim Pujol e Ixiar Rozas, *Ejercicios de ocupación: afectos, vida y trabajo*, Mercat de les Flors, Barcelona, 2015.



## Bibliografía.

- ABRAM, David; *The spell of the sensuous*, New York, Vintage, 1997.
- AHMED, Sarah; "Happy objects", en: Melisa, Gregg y Gregory J. Seigworth. *The affect theory reader*, Duke University Press, North Carolina, 2011.
- ALBA RICO, Santiago; *Penúltimos días: mercancías, máquinas y hombres*, Catarata, Madrid, 2016.
- Ser o no ser (un cuerpo)*, Seix Barral, Barcelona, 2017.
- ANGERER, Marie-Louise y Bernd Bösel, Michaela Ott (eds.); *Timing of affect. Epistemologies, aesthetics, politics*, Diaphanes, Zurich, 2015.
- ANGERER, Marie-Louise; "Affective knowledge", en: ANGERER, Marie-Louise y Bernd Bösel, Michaela Ott (eds.); *Timing of affect. Epistemologies, aesthetics, politics*, Diaphanes, Zurich, 2015.
- ARANDA, Julieta y Brian Kwuan Wood, Anton Vidokle (eds.); *Are you working too Much? Post-fordism, precarity and the labor of art*, Sternberg Press, Berlín, 2011.
- ATHANASIOU, Athena y Jodie Dean, Anselm Jappe, César Rendueles, María Eugenia Rodríguez Palop, Kristin Ross, Jaime Vindel (eds.); *Comunismos por venir*, Arcadia/MACBA, Barcelona, 2019.
- AVANESSIAN, Armen (ed.); *Aceleracionismo: estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*, Caja Negra, Buenos Aires, 2017.
- AVANESSIAN, Armen, y Suhail Malik; *The time complex: post contemporary*, Name Publications, Miami, 2016.
- BAIER, Lothar; *Pas le temps!: Traité sur l'accélération*, Actes Sud, Arles, 2002.
- BAL, Mieke; "El tiempo que se toma", en: *ContraNarrativas. Revista de Estudios Culturales*, Núm. 0, 2018.

- Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*, University of Toronto Press, Toronto, 2002
- BARTHES, Roland; *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona, 2004.
- BASSAS, Xavier y Felip Martí-Jufresa (eds.); *Per què treballem? Lluites per d'altres imaginaris laborals*, Centre Arts Santa Mònica y Casus-Bellis, Barcelona, 2017.
- BENJAMIN, Walter; *El autor como productor*, Casimiro, Madrid, 2015.
- Historias y relatos*, Península, Barcelona, 1997.
- “Sobre el concepto de historia”, en *Obras completas*. Libro I, vol. 2, Abada Editores, Madrid, 2008.
- BERARDI, Franco “Bifo”; *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*, Caja Negra, Buenos Aires, 2017.
- La fábrica de la infelicidad*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2003.
- La sublevación*, Artefakte, Barcelona, 2013.
- *Generación Post-Alfa: patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2007.
- “Out of joint. Then what? ”, en NEIDICH, Warren: *The Noologist's Handbook and Other Experiments*, Archive Books, Berlín, 2013.
- “The second coming”, *e-flux*, núm. 83, junio, 2017.
- “The mind's we: morphogenesis and the chaomic spasm”, en: NEIDICH, Warren (ed.); *The psychopathologies of cognitive capitalism: Part one*, Archive Books, Berlín, 2014.
- BERGSON, Henri; *Lecciones de estética y metafísica*, Siruela, Madrid, 2012.
- Materia y memoria: ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Cactus, Buenos Aires, 2010.
- BERLANT, Laurent; *Cruel optimism*, Duke University Press, Durham y Londres: 2010.

- BLACK, Bob; *La abolición del trabajo*, Pepitas de Calabaza, Logroño, 2013.
  
- De BOEVER, Arne y Warren Niedich; *The psychopathologies of cognitive capitalism: Part One*, Archive Books, Berlín, 2013.
  
- BOLTANSKI, Luc y Ève Chiapello; *El nuevo espíritu del capitalismo*, Akal, Madrid, 2010.
  
- BUTLER, Judith; *Cuerpos aliados y lucha política*, Paidós, Barcelona, 2017.
  
- CAGE, John; *Escritos al oído*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la región de Murcia, Murcia, 2007.
  
- Silence. Writings and lectures by John Cage*, Wesleyan University Press, New Hampshire, 1971.
  
- CAMUS, Albert; *El mito de Sísifo*, Alianza Editorial, Madrid, 2012.
  
- CANALES, Jimena; *A tenth of a second: A History*, University of Chicago Press, Chicago, 2011.
  
- CANCIO FERRUZ, Arturo; Tesis doctroal. “Arte y precariedad. Nociones, preceptos, apegos, contextos, experiencias”. Facultad de Bellas Artes, Universidad del Pais Vasco, Bilbao, 2018. <<http://hdl.handle.net/10810/26679>>.
  
- CITTON, Yves; *L'économie de l'attention nouvel horizon du capitalisme?*, La Découverte, París, 2014.
  
- *The ecology of attention*, Malden Polity, Cambridge, 2017.
  
- CLOUGH, Patricia; “The Affective Turn: Political Economy, Biomedica and Bodies”, en GREGG, Melissa y Gregory J. Seigworth (eds.); *The Affect Theory Reader*, Duke University Press, Durham, 2010.
  
- CLOUGH, Patricia T. y Jean Halley; *The Affective Turn*, Duke University Press, Durham, 2007.



-COMERON, Octavi; *Arte y postfordismo: Notas desde la Fábrica Transparente*, Trama, Madrid, 2007.

—Tesis doctoral. “La Fábrica transparente: Arte y trabajo en la época Postfordista”, Facultad de Bellas Artes, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2007.

-COMERON, Octavi y Tere Badia, Jorge Luis Marzo, Joana Masó (eds.); *No es lo más natural. Escritos y trabajos de Octavi Comeron [1965-2013]*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2015.

-CRARY, Jonathan; *24/7. El Capitalismo al Asalto del Sueño*, Ariel, Barcelona, 2015.

—*Suspensiones de la percepción: atención, espectáculo y cultura Moderna*, Akal, Tres Cantos, 2007.

-CHAINCREW; *Chainworkers. Lavorare nelle cattedrali del consumo*, Derive Approdi, Roma, 2001.

-CHAMAYOU, Gregoire; “Patterns of life”, en FRANKE, Anselm y Stephanie Hankey, Marek Tuszynski, Haus der Kulturen der Welt y Tactical Technology Collective (eds.); *Nervous systems: quantified life and the social question*, Spector Books, Leipzig, 2016.

-CHÁVEZ MAC GREGOR, Helena; “La fábrica como campo de batalla, en: *Al final del trabajo. Simon Gush*, Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Bellas Artes y Ex Teresa Arte Actual, México D.F., 2018.

-CHENG, François; *Vacío y plenitud: el lenguaje de la pintura china*, Siruela, Madrid, 2008.

-DEAMER, Peggy; *The architect as worker: immaterial labor, the creative class, and the politics of design*, Bloomsbury, Londres, 2015.

-DEAN, Jodi; “Collective desire and the pathology of the individual”, en: NEIDICH, Warren (ed.); *The psychopathologies of cognitive capitalism: Part One*, Archive Books, Berlín, 2014.

- DEBORD, Guy; *La sociedad del espectáculo*, Pre-textos, Valencia, 1999.
- DELEUZE, Gilles y Félix Guattari; *El anti-edipo*, Paidós, Barcelona, 1985.
- DELEUZE, Gilles; "Post-scriptum sobre las sociedades de control", *Revista Polis*, núm. 13, 2006.
- Francis Bacon. *Lógica de la sensación*, Arena Libros, Madrid, 2013.
- Spinoza: *Filosofía práctica*, Tusquets, Barcelona, 1984.
- DIDI-HUBERMAN, Georges; *El bailar de soledades*, Pre-Textos, Valencia, 2006.
- DURANTE ASENSIO, Isabel y Ana García Alarcón, Miguel Ángel Hernández (eds.); *Contratiempos. Gramáticas de la temporalidad*, CENDEAC, Murcia, 2016.
- ECHAVES, Marta y Antonio Gómez Villa, María Ruido; *Working Dead. Escenarios del postrabajo*, La Virreina Centre de la Imatge, Barcelona, 2019.
- ENGUITA MAYO, Núria y Laura Vallés, (eds.); *Revista Concreta*, núm. 11, primavera, 2018.
- ESHUN, Kodwo; *Más brillante que el sol. Incursiones en la ficción sónica*, Caja Negra, Buenos Aires, 2018.
- EXPÓSITO, Marcelo, (ed.); *Arte, máquinas, trabajo inmaterial*, Brumaria, Madrid, 2006.
- FAROCKI, Harun; *Desconfiar de las imágenes*, Caja Negra, Buenos Aires, 2013.
- FEDERICI, Silvia; "El trabajo precario desde un punto de vista feminista", *Revista Sinpermiso*, Núm. 5, 2010.
- *Wages against housework*, Falling Wall Press [for] the Power of Women Collective, Bristol, 1975.

-FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora; "Cuerpos crispados: capital, mimetismo y resistencia", en: DURANTE ASENSIO, Isabel y Ana García Alarcón, Miguel Ángel Hernández (eds.); *Contratiempos. Gramáticas de la temporalidad*, CENDEAC, Murcia, 2016.

—"Mnemosyne versus Clio: la historia desde el arte", en: Revista *Espacio, tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea*, núm. 24, 2012.

-FERNÁNDEZ PORTA, Eloy; *Homo sampler. Tiempo y consumo en la era after-pop*, Anagrama, Barcelona, 2008.

—€®O\$. *La superproducción de los afectos*, Anagrama, Barcelona, 2012.

-FISHER, Mark; *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?*, Caja Negra, Buenos Aires, 2016.

—*Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*, Caja Negra, Buenos Aires, 2018.

—*K-Punk (Vol. 1): Escritos reunidos e inéditos (Libros, Películas y Televisión)*, Caja Negra, Buenos Aires, 2018.

—"Deprivatizing Anxiety", en: NEIDICH, Warren (ed.); *The psychopathologies of cognitive capitalism: Part Three*, Archive books, Berlín, 2017.

-FOUCAULT, Michel; *Vigilar y castigar: el nacimiento de la prisión*, Siglo Veintiuno editores, Madrid, 2009.

—*Magazine littéraire*, núm. 101, junio, 1975.

—*Nacimiento de la biopolítica. Curso del Collège de France (1978-1979)*, Akal, Madrid, 2009.

-FRANK, Thomas; *La conquista de lo cool*, Alpha Decay, Barcelona, 2011.

-FRANKE, Anselm y Stephanie Hankey, Marek Tuszynski, Grégoire Chama-you, Michael Baers, Haus der Kulturen der Welt and Tactical Technology Collective (eds.); *Nervous systems: quantified life and the social question*, Spector Books, Leipzig, 2016.

-FREEMAN, Elizabeth; *Time binds: queer temporalities, queer histories*, Duke University Press, Durham y Londres, 2010.

-FUCHS, Christian; "Digital prosumption labour on social Media in the context of the capitalist regime of time", en: *Time & Society* 23, núm. 1, marzo, 2014.

—*Digital labor and Karl Marx*, Routledge, New York, 2014.

-GALLERO, José Luis y Jorge Reichmann; *Mater Celeritas. Materiales (biofísicos, políticos y poéticos) para una cronología de la aceleración*, Corazones Blindados, Granada/ CEDCS, Alcalá de Henares/ Galsen RPM, Titulcia/ La Carbonería, Sevilla, 2018.

-GANDER, Ryan; *Loose associations*, Onestar Press, París, 2007.

-GARCÉS, Marina, (ed.); *Humanidades en acción: utilicemos el "Aula oberta" para saber, hacer y comprender: varios autores exponen su mirada en relación con unas humanidades transformadoras*, Rayo Verde, Barcelona, 2019.

—*Nueva ilustración radical*, Anagrama, Barcelona, 2018.

-GARCÍA SELGAS, Fernando J.; *Sobre la fluidez social. Elementos para una cartografía*, Centro de investigaciones sociológicas, Madrid, 2007.

-GIBBS, Anna; "Sympathy, Synchrony and Mimetic Communication", en: GREGG, Melissa y Gregory J. Seigworth, (eds.); *The affect theory reader*, Duke University Press, Durham, 2010.

-GIELEN, Pascal; *Creatividad y otros fundamentalismos*, Brumaria, Madrid, 2014.

—"A Chronotopy of Post-Fordist Labor", en NEIDICH, Warren (ed.), *Psychopathologies of Cognitive Capitalism: Part Two*, Archive Books, Berlín, 2013.

-GILBRETH, Frank B. y Lilian Gilbreth; *Applied motion studies*, Sturgis & Walton Studies, New York, 1917.

-GREGG, Melissa y Gregory J. Seigworth, (eds.); *The affect theory reader*, Duke University Press, Durham y Londres, 2010.

-GROOM, Amelia; *Time (Whitechapel: documents of contemporary art)*, MIT Press, Londres, 2013.

–“Tiempo perdido”, en: *ContraNarrativas. Revista de Estudios Culturales*, núm. 1, 2018.

-GUATTARI Félix; *Psicoanálisis y transversalidad: crítica psicoanalítica de las instituciones*, Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 1976.

-GUÉRY, François y Didier Deleule; *The productive body*, Zero Books, Hants, 2014.

-GUIRAUD, Paul; “Analyse du symptôme stéréotypie, avec trois planches hors-texte”, en: *L’Encéphale. Journal de neurologie et de psychiatrie*, tomo XXXI, vol. 2, núm. 4, noviembre, 1936.

-HAN, Byung-Chul; *La sociedad del cansancio*, Herder, Barcelona, 2012.

–*El aroma del tiempo*, Herder, Barcelona, 2014.

–*El enjambre*, Herder, Barcelona, 2014.

–*Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*, Herder, Barcelona, 2016.

–*La sociedad de la transparencia*, Herder, Barcelona, 2013.

-HANG, Bárbara y Agustina Muñoz; *El tiempo es lo único que tenemos*, Caja Negra, Buenos Aires, 2019.

-HARAWAY, Donna; *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinvención de la naturaleza*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2000.

-HARAWAY, Donna y Marta Segarra Montaner; *El món que necessitem*, CCCB, Barcelona, 2019.

-HARDT, Michael y Antonio Negri; *Imperio*, Paidós, Buenos Aires, 2002.

-HALWES, Shannon; Tesis de Master, “Man Ray, objects 1916-1921: the role of aesthetics in the art of idea”, Rice University, Houston, 1990.

-HARDT, Michael; "Affective labor", Revista *Boundary 2*, vol. 26, núm. 2, verano, 1999.

-HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel Ángel; *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*, CENDEAC, Murcia, 2008.

-HOCHSCHILD, Arlie; *The managed heart: commercialization of human feeling*, University of California Press, Berkeley, 2012.

-DE HIPONA, Agustín; *Las Confesiones*, Gredos, Barcelona, 2010.

-HOEGSBERG, Milena y Cora Fisher, (eds.); *Living labor*, Sternberg Press, Berlín, 2013.

-JAMESON, Frederic; *Ensayos sobre el posmodernismo*, Imago mundi, Buenos Aires, 1991.

-JAPPE, Anselm; *La sociedad autófaga: capitalismo, desmesura y autodestrucción*, Pepitas de calabaza, Logroño, 2019.

—*Las aventuras de la mercancía*, Pepitas de calabaza, Logroño, 2016.

—"Trabajo inmaterial o trabajo abstracto", en: JAPPE, Anselm. *Contro il denaro*, Mimesis, Milán, 2013.

-JAPPE, Anselm y Robert Kurz; *El absurdo mercado de los hombres sin cualidades*, Pepitas de calabaza, Logroño, 2014.

-JUVIN, Hervé; *The coming of the body*, Verso, Londres, 2010.

-KAMP, Anette; "New concepts of work and time", en: HOEGSBERG, Milena y Cora Fisher, (eds.), *Living labor*, Sternberg Press, Berlín, 2013.

-KÖHLER, Andrea; *El tiempo regalado. Un ensayo sobre la espera*, Libros del asteroide, Barcelona, 2018.

-KOSOFKYSKYGWICK, Eve; *Tocar la fibra. Afecto, pedagogía, performatividad*. Alpuerto, Madrid, 2018.



-LABAD ARIAS, Marta; "Tiempos que encogen: Tiempo, Precariedad y Encogimiento en las prácticas artísticas contemporáneas", *Arte y Políticas de Identidad*, vol. 19, diciembre, 2018.

—"Tiempos y contratiempos de la vida posfordista", en VINDEL GAMONAL, Jaime, (ed.); *Visualidades Críticas y Ecologías Culturales*. Bruma ria, Madrid, 2018.

-LAFARGUE, Paul; *El derecho a la pereza*, Maia, Madrid, 2013.

-LAUWAERT, Maaïke y Francien van Westrenen (eds.); *Facing value. Radical Perspectives from the arts*, Valiz, Amsterdam, 2017.

-LAZZARATO, Maurizio; *Marcel Duchamp y el rechazo del trabajo: Seguido de Miseria de la sociología*, Casus Belli, Madrid, 2017.

-LAZZARATO, Maurizio y Antonio Negri; *Trabajo inmaterial. Formas de vida y producción de subjetividad*, DP&A editora, Río de Janeiro, 2001.

-LEADER, Darian; *Estrictamente Bipolar*, Sexto piso, Madrid, 2015.

-LE BRUN, Charles; *Fisiognomía de las pasiones*, Casimiro, Madrid, 2015.

-LEWIS, Carroll; *A través del espejo: Alicia*, Norma, Barcelona, 2014.

-LÓPEZ PETIT, Santiago; *Hijos de la noche*, Edicions Bellaterra, Barcelona, 2014.

-LOREY, Isabell; "Precarisation, indebtedness, giving time", en: *Frame. Journal of literary studies*, núm. 30, diciembre, 2014.

-LORENZ, Renate (ed.); *Now Now! Now! Chronopolitics*, art and research, Sternberg Press, Berlín, 2014.

-MARRAMAO, Giacomo; *Kairós. Apología del tiempo oportuno*, Gedisa, Barcelona, 1992.

—*Minima Temporalia. Tiempo, espacio, experiencia*, Gedisa, Barcelona, 2009.

-MARX, Karl; *El capital. Crítica de la economía política*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F, 1946.

– *Trabajo asalariado y capital*, El Cid Editor, Córdoba, 2004.

– *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política* (Grundrisse) 1857-1858. vol. 2., Siglo XXI, México D.F., 1997.

-MCLUHAN, Marshall; *Comprender los medios de comunicación: Las extensiones del ser humano*, Paidós, Barcelona, 2009.

– *La aldea global*, Editorial Gedisa, Barcelona, 2005.

-MELVILLE, Henry; *Bartleby, el escribiente*, Alianza Editorial, Madrid, 2012.

-MELVILLE, Henry y Gilles Deleuze, Giorgio Agamben; *Preferiría no hacerlo: Bartleby el escribiente*, Pre-textos, Valencia, 2011.

-MILLS, Charles Wright; *White collar: The American middle classes*, Oxford University, New York, 1953.

-MOXLEY, Keith; *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*, Sans Soleil Ediciones, Vitoria Gasteiz y Buenos Aires, 2015.

-NEIDICH, Warren (ed.); *The psychopathologies of cognitive capitalism: part two*, Archive Books, Berlín, 2016.

– *The psychopathologies of cognitive capitalism: part three*, Archive Books, Berlín, 2017.

-NOTHOMB, Amélie; *Estupor y temblores*, Anagrama, Madrid, 2000.

-PARREÑO, José María; *Viajes de un antipático*, Árdora exprés, Madrid, 1999.

-PERMUI, Uqui y María Ruido; “Cuerpos de producción. Algunas notas sobre cuerpos, miradas, palabras y acciones en tiempos de (ins)urgencia y precariedad”, en: PERMUI, Uqui y María Ruido, (eds.); *Corpos de producción. Miradas críticas e relatos feministas en torno ós*

*suxeitos sexuados nos espazos públicos*, Concellería da Muller, CGAC y Galaxia, Santiago de Compostela, 2003.

-POE, Edgar Allan; "El diablo en el campanario", en: *Cuentos*, Penguin Random House, Barcelona, 2016.

-POL COLMENARES, Ana; Tesis doctoral, "Poéticas desde el trauma y los afectos: articulaciones de otras voces [auto]biográficas "entre"-guerras", Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2015.

-POWER, Nina; *One Dimensional Woman*, Zero Books, Hants, 2009.

-DEL POZO BARRIUSO, Diego; Tesis doctoral, "Dispositivos artísticos de afectación: las economías afectivas en las prácticas artísticas actuales". Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2015.

-DE PRADA, Juan Martín; "¿Capitalismo afectivo?", en: *EXIT Book*, núm. 15, verano, 2011.

-PRECARIAS A LA DERIVA; *A la deriva por los circuitos de la precariedad femenina: Precarias a la deriva*, Traficantes de sueños, Madrid, 2004.

-PRECIADO, Beatriz; *Pornotopía*, Anagrama, Barcelona, 2010

-POSTONE, Moishe; *Tiempo, trabajo y dominación social*, Marcial Pons, Madrid, 2006.

-RABINBACH, Anson; *The human motor: energy, fatigue, and the origins of modernity*, University of California Press, Berkeley, 1992.

-RANCIÈRE, Jacques; *La noche de los proletarios. Archivos del sueño obrero*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2007.

-RAQS MEDIA COLLECTIVE; "After hours", en: ENGQVIST, Jonathan Habib, Annika Enqvist, Michele Masucci, Lise Rosendahl, Cecilia Widenheim, (eds.); *Work, Work, Work, A Reader on Art and Labour*, Sternberg Press, Berlín/ Iaspis, Estocolmo, 2012.

- “X Notes on Practice: Stubborn Structures and Insistent Seepage in a Networked World”, en: SIGLER, Friederike, (ed.); *Work*. Whitechapel Gallery, London y The MIT Press, Cambridge, 2017.
- RAUNIG, Gerald; *Mil máquinas: Breve filosofía de las máquinas como movimiento social*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2008.
- RENDUELES, César, “Malas noticias: materialismo”, en: Athanasiou, Athena y Jodie Dean, Anselm Jappe, César Rendueles, María Eugenia Rodríguez Palop, Kristin Ross, Jaime Vindel, (eds.); *Comunismos por Venir*, Arcadia/MACBA, Barcelona, 2019.
- ROSA, Harmut; *Alienación y aceleración: Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*, Katz, Madrid, 2016.
- ROSLER, Martha; “Why Are people Being So Nice?”, en: ARANDA, Julieta y Stephen Squibb, Anton Vidokle, Brian Kuan Wood, (eds.); *What’s Love (or Care, Intimacy, Warmth, Affection) Got to Do with It?*, Sternberg Press, Berlín, 2017.
- ROWAN, Jaron y María Ruido; “In the Mood for Work”, en: YProductions (ed); *Producta 50*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 2007.
- ROZAS, Ixiar y Quim Pujol; *Ejercicios de ocupación: afectos, vida y trabajo*. Mercat de les Flors, Barcelona, 2015.
- RUIDO, María; “Just Do It! Cuerpos e imágenes de mujeres en la nueva división del trabajo”, en: SÁNCHEZ LEYVA, María José y Alicia Reigada, *Crítica feminista y comunicación*, Comunicacion Social Ediciones y Publicaciones, Sevilla y Zamora, 2008.
- SACKS, Oliver; *Musicofilia: Relatos de la música y el cerebro*, Anagrama, Barcelona, 2018.
- SADIN, Eric; *La humanidad aumentada: la administración digital del mundo*, Caja Negra, Buenos Aires, 2017.
- La silicolonización del mundo. La irresistible expansión del liberalismo digital*, Caja Negra, Buenos Aires, 2018.

-SAINZA FRAGA, Bárbara; Tesis doctoral. "La creación, la producción, los procesos y las prácticas artísticas contemporáneas.", Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2013.

-SAÍZ LORCA, Daniel; Tesis doctoral, "La literatura checa de ciencia ficción durante el período de entreguerras", Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2006.

-SCHOLZ, Trebor; *Digital labor the internet as playground and factory*, Routledge, Londres, 2012.

-SEGHAL, Tino; "In conversation with Christine Fricke, Petra Schwarz and Bernd Ziesemer", en: SIGLER, Friederike; *Work*, Whitechapel Gallery, London/ The MIT Press, Cambridge, 2017.

-SENNET, Richard; *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*, Anagrama, Barcelona, 2013.

-SIGLER, Friederike; *Work*, Whitechapel Gallery, London/ The MIT Press, Cambridge, 2017.

-SHAYKIN, Benjamin; *Special collection: an assortment of books, digitized by Google, un-digitized by Benjamin Shaykin*, 2009-2013, Rhode Island School of Design, Providence, 2013.

-SHARMA, Sarah; *In the Meantime. Temporality and Cultural Politics*, Duke University Press, Durham y Londres, 2014.

—"The Biopolitical Economy of Time", *Journal of Communication Inquiry*, núm.45, octubre, 2011.

—"Critical Time", *Communication and Critical Cultural Studies*, vol. 10, núm. 2-3, junio-septiembre, 2013.

-SOLNIT, Rebecca; *River of Shadows. Eadweard Muybridge and the Technological West*, Londres, Penguin Books, 2004.

-SOUTHWOOD, Ivor; *Non-Stop Inertia*, Zero Books, Hants, 2011.

-SPÅNGBERG, Mårten; *Spangberguianismo*, Desiderata Editorial, Madrid, 2018.

-SPERANZA, Graciela; *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*, Anagrama, Barcelona, 2017.

-SRNICEK, Nick y Aldo Giacometti; *Capitalismo de plataformas*, Caja Negra, Buenos Aires, 2018.

-STANDING, Guy; *El precariado*, Ediciones de Pasado y Presente, Barcelona, 2011.

-STEYERL, Hito; *Los condenados de la pantalla*, Caja Negra, Buenos Aires, 2014.

-TARKOVSKI, Andrei; *Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Rialp, Madrid, 1997.

-TAYLOR, Francis Winslow; *The Principles of Scientific Management*, Harper & Brothers Publishers, New York y London, 1919.

-TERRANOVA, Tiziana; "Ordinary Psychopathologies of Cognitive Capitalism", en: NEIDICH, Warren (ed.); *The psychopathologies of cognitive capitalism: part two*, Archive Books, Berlín, 2016.

— "Free labour. Producing Culture for the Digital Economy", en: *Social Text*, 63, vol. 18, núm. 2, verano, 2000.

-THOMPSON, E. P.; "Time, Work-Discipline, And Industrial Capitalism", *Past and Present*, vol. 38, núm. 1, diciembre, 1967.

-VINDEL GAMONAL, Jaime (ed.); *Visualidades Críticas y Ecologías Culturales*, Brumaria, Madrid, 2018.

— "Entropía, Capital y Malestar: Una Historia Cultural", en: ATHANASIOU, Athena y Jodie Dean, Anselm Jappe, César Rendueles, María Eugenia Rodríguez Palop, Kristin Ross, Jaime Vindel (eds.); *Comunismos por venir*, Arcadia, MACBA, Barcelona, 2019.



-VIRNO, Paolo; *La Gramática de la Multitud*, Traficantes de sueños, Madrid, 2003.

—*Virtuosismo y revolución. La acción política en la era del desencanto*, Traficantes de sueños, Madrid, 2003.

-VISHMIDT, Marina; "Precarious straits" en: *Mute*, vol. 1, núm. 29, 2005.

-WACJMAN, Judy; *Esclavos del tiempo. Vidas aceleradas en la era del capitalismo digital*, Paidós, Barcelona, 2017.

-WEEKS, Kathi; *The Problem with Work*, Duke University Press, Durham y Londres, 2011.

—"Life within against work: affective labor, feminist critique, and post-fordist politics", en: *ephemera*, vol. 7, núm. 1, 2007.

-WEIL, Simone; *La Condición Obrera*, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2010.

-WEST, Anne y Katarina Weslien; *Mapping the intelligence of artistic work: an explorative guide to making, thinking and writing*, Moth Press, Portland, 2014.

-WOODCOCK, George; "The tyranny of the clock", en: RAY, Rob (ed.); *Why Work*, freedompress.org.uk, Londres, 2016.

-ZAFRA, Remedios; *El Entusiasmo*, Anagrama, Barcelona, 2017.

—(H)adas: *Mujeres que crean, programan, prosumen, teclean*, Páginas de espuma, Madrid, 2016.

—*Ojos y Capital*, Consonni, Bilbao, 2015.

—*Un cuarto propio conectado: (Ciber)espacio y (auto)gestión del yo*, Fórcola Ediciones, Madrid, 2011.

## Proyectos curatoriales y catálogos.

-ABM Confecciones; *Trabajo*. (Celebrada en ABM Confecciones, en Madrid, en Junio de 2018.)

-CRAMER, Catherine; *+humanos*. (Celebrada en el CCCB, en Barcelona, del 7 de Octubre de 2015 al 10 de abril de 2016). CCCB, Barcelona, 2017.

-CHÁVEZ MAC GREGOR, Helena y Virginia Roy Luzarraga; *Al final del trabajo. Simon Gush*. (Celebrada en Ex Teresa Arte Actual en mayo de 2018). Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Bellas Artes y Ex Teresa Arte Actual, México D.F., 2018.

-DELLER, Jeremy; *All that is solid melts into air*. (Celebrada en la Manchester Art Gallery, en Manchester, del 19 de octubre de 2013 al 19 de enero de 2014). Hayward Publishing, London, 2013.

-DIDI-HUBERMAN, Georges; *Insurrecciones*. (Celebrada en MNAC, en Barcelona, del 13 de febrero a 7 de junio de 2015). Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2016.

-ELIES, Claudia y Marc Mela, *Perder el tiempo y encima procurarse un reloj para este propósito*. (Celebrada en Centre Cívic Can Felipa de Barcelona, del 12 febrero de 2019 al 13 de abril de 2019). Ajuntament de Barcelona, Centre Cívic Can Felipa, Barcelona, 2019.

-ENWEZOR, Okwui; *All the world's futures: La Biennale di Venezia, 56*. (Celebrada en Venecia, del 9 de mayo al 22 de noviembre de 2015). Esposizione internazionale d'arte, Venecia, 2015.

-ESPINO, Luisa; *24/7. Conectados*. (Celebrada en Centro Centro, en Madrid, del 17 de febrero al 21 de mayo de 2017).

-De LA GARZA, Amanda y Cuauhtémoc Medina; *Jeremy Deller. El ideal infinitamente variable de lo popular* (Celebrado en CA2M, del 13 de febrero al 7 de junio de 2015). CA2M, Móstoles, 2015.

-MOLESWORTH, Helen; *Work Ethic*. (Celebrada en The Baltimore Museum of Art, del 12 de octubre de 2003 al 11 de enero de 2004, y en el Des Moines Center for the Arts, en Iowa, del 15 de mayo al 1 de agosto de 2004). The Baltimore Museum of Art y Penn State University Press, Pennsylvania, 2003.

-MYERSON, Jeremy y Emily Gee, and Mike Stubbs; *Time & Motion: Redefining Working Life*. (Celebrada en Foundation for Art and Creative Technology, en Liverpool, del 29 de enero al 6 de abril de 2015). Liverpool University Press, Liverpool, 2013.

-ROMANÍ, Montse; *Retratos de Multitud. Natalie Bookchin*. (Celebrada en La Virreina Centre de la Imatge, en Barcelona, del 3 de marzo al 27 de mayo de 2018).

-SOKOLOWSKA, Joanna; *Workers Leaving the Workplace*. (Celebrada en Muzeum Sztuki, en Łódź, del 6 de julio al 5 de septiembre de 2010). Muzeum Sztuki, Łódź, 2010.

-V2\_ORGANISATION; *Dutch Electronic Art Festival 2000: Machine Times*. (Celebrada en V2\_Organisation, The Institute for the Unstable Media, del 14 al 26 de noviembre de 2000, en Rotterdam). NAI Publishers y V2\_organisation, Rotterdam, 2000.

## Agradecimientos.

Quiero dar las gracias a Aurora Fernández Polanco por su enorme generosidad y por apoyarme desde el principio, haciendo posible esta tesis. Gracias a todas las personas que han compartido su interés por el arte conmigo, desde el afecto, a lo largo de todos estos años, avivando mi pasión por la fotografía y por el arte: A Anne West, Eva Sutton, Joe Deal, Ann Fessler, Shirin Adhami, Gigi Gatewood, Sunita Prasad, Amy Lovera, a mi hermano Javier y a Aurora. A Paris Matía. A Antonio Rabazas. A mis compañeros del Departamento de Historia del Arte, José María Parreño, Selina Blasco, Santiago Lucendo, Yera Moreno, Gloria Durán y Tonia Raquejo, por la calurosa acogida. A Jaime Vindel, cuyo paso por la Facultad ha calado en esta tesis. También a Beatriz Fernández, por su sensibilidad y acertadas sugerencias. A mis compañeros doctorandos Salim Malla, Alejandro Simón, Antonio Ferreira y Kinda Youssef. A lxs compañerxs del grupo Investigación, Arte, Universidad (970072), coordinado por Lila Insúa y Selina Blasco. A los compañeros de los grupos de I+D, *Visualidades críticas: ecologías culturales e investigaciones del común* (HAR2017-82698-P) y *Visualidades críticas: reescritura de las narrativas a través de las imágenes* (HAR2013-43016P), porque han enriquecido mi paso por la Facultad. Gracias a Diego del Pozo y a Ana Pol Colmenares, por el tiempo que han dedicado a revisar y evaluar esta tesis. Y a todas las personas que han aceptado formar parte del tribunal: Tonia Raquejo, Jaime Vindel, Ana Pol Colmenares, Diego del Pozo, María Ruido, Yayo Aznar, José Enrique Mateo, Bárbara Sainza Fraga, Gloria Durán, Miguel Ángel Hernández Navarro. También a Remedios Zafra. Mil gracias a lxs bibliotecarixs de la Facultad de Bellas Artes, por hacer siempre lo imposible por ayudar y por tratarme tan bien. Y sobre todo a José, a Laura, a Amelia y a Javier. A la Comisión de doctorado, por haberme dado el tiempo necesario para acabar esta tesis. A Isabel García Fernández, por su comprensión y su apoyo. También a Consuelo de la Cuadra. A los compañeros del Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia, y al grupo de Lecturas Comunes. A lxs artistas Manu Luksch, Raquel Frieria, Diego del Pozo, Karel van Laere, David Macián o María Ruido, por facilitar el acceso a su trabajo.

A mis amigas, amigos y familia, por el cariño y la paciencia que habéis mostrado conmigo todos estos años. A Nani, a Rafa, a Silvia, a Quique, a Alejandra, a Jaime y a Alberto. A Montserrat. A Silvia, Teresa y Fátima. A mi hermano Javier, y a Vir, por estar siempre cerca. A mis abuelos. Y, sobre todo, a mis abuelas, Aurelia y Lucía, cuyo recuerdo me acompaña siempre. A mis padres. A mis dos pequeños metrónomos, Bruno y Germán. Y a Rafa.

